Aus dem Deutschen Institut der Universität Breslau.

Der Jephtastoff in der deutschen Dichtung

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
bei der Hohen Philosophischen Fakultät der
Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität
zu Breslau
vorgelegt von

Johanna Porwig

Promotion: 20. April 1932.

Breslau 1932.

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen KG., Ohlau i. Schl.

Referent: Professor Dr. Merker
Korreferent: Professor Dr. Ranke

Examen rigorosum: 23. Juli 1930.

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern in Dankbarkeit.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	7
I. Der Jephtastoff im Mittelalter	10
1. Bilderhandschriften	10
2. Das geistliche Drama	12
II. Hans Sachs	12
III. Das Schuldrama	16
1. Auf protestantischer Seite	16
a) Georg Buchananus	16
b) Die Uebersetzer	21
2. Auf katholischer Seite	27
a) Jacob Lummenaeus	27
b) Jacob Balde	29
c) Andere Jephtadramen im Jesuitenlager	35
IV. Der Jephtastoff im Barock	38
1. Hofmann von Hofmannswaldau	39
2. Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen	41
3. Hans von Assig	44
V. Christian Weise	46
VI. Musikalische Bearbeitungen	55
1. Georg Friedrich Händel	55
2. Bernhard Klein	59
3. Karl Martin Reinthaler	61
4. Jakob Meyerbeer	61
VII. Aufklärung und Klassizismus	63
VIII. Empfindsamkeit und Sturm und Drang	70
IX. Der Jephtastoff in der Romantik	78
X. Die Epigonendichtung des 19. Jahrhunderts	84
XI. Das 20. Jahrhundert	88
1. Der Jephtastoff in religiös-kirchlichem Gewand	88
2. Die übrigen Jephtadichtungen	90
3. Drei Wandlungen und Höhepunkte:	91
a) Ferdinand Ruh	92
b) Hermann von Boetticher	96
c) Ernst Lissauer	106
XII. Zusammenfassung und Schluß	110
Literaturverzeichnis	113

Einleitung.

Zu den wenigen biblischen Stoffen, die nach dem Absinken des eigentlichen biblischen Dramas in der Literatur weiter fortlebten und gerade in unseren Tagen von neuem zur dichterischen Behandlung starken Anreiz bieten, gehört der alttestamentliche Bericht von Jephta und seinem Opfergelübde, der uns im 10.—11. Kapitel des „Buches der Richter" überliefert ist. Der Inhalt ist kurz folgender:

Jephta, der natürliche Sohn eines gileaditischen Edlen wird von seinen rechtmäßig geborenen Brüdern verstoßen und führt in der syrischen Landschaft Tob als Bandenführer ein loses Abenteurerleben. Als die Israeliten zur Strafe für ihre erneute Hinwendung zum Götzendienst von den Ammonitern hart bedrängt werden, wählen sie den als besonders tapfer gerühmten Jephta zum Führer. Trotz der ihm früher angetanen Schmach nimmt dieser nach einigem Zögern die Führerschaft unter der Bedingung an, daß man ihn zum Oberhaupt von ganz Gilead mache (10,6—11,11).

Bevor Jephta in den Krieg zieht, sucht er sich mit Ammon gütlich zu einigen, erreicht jedoch nichts, da die Feinde das ganze Land zurückfordern, das seit dem Auszuge aus Aegypten rechtmäßiges Eigentum der Israeliten ist. Vor dem unvermeidlichen Zusammentreffen mit dem überlegenen Feind gelobt Jephta, dasjenige dem Herrn als Brandopfer darzubringen, was ihm nach siegreicher Heimkehr zuerst aus der Tür seines Hauses entgegenkommen wird. Dieses ist dann seine einzige Tochter, die mit Musik und Tanz den siegreichen Vater als erste begrüßen will. Das Mädchen schickt sich willig in ihr trauriges Los, erbittet jedoch von ihrem gebeugten Vater eine zweimonatige Frist, um auf den Bergen ihre Jungfrauschaft zu beweinen. Danach „tat Jephta ihr, wie er gelobt hatte", und seitdem beweinen die israelitischen Jungfrauen alle Jahre vier Tage lang die Tochter Jephtas (11,11—11,40).

Jephta aber richtet in Israel noch sechs Jahre lang, nachdem er den eifersüchtigen Bruderstamm Ephraim vernichtend geschlagen hat (12,1—12,7).

Der knappe biblische Bericht, der zu den Perlen altisraelitischer Prosa gerechnet wird, findet nicht nur in der Iphigenien-

sage eine auffallende Parallele[1]). Wenn in der griechischen Sage Maiandros (bei Plutarch: De fluviis IX) nach einem siegreichen Feldzuge, oder der kretische König Idomeneus (bei Servius, zu Aeneis III, 121), auf der Rückkehr vom Trojanischen Kriege von einem Sturme überrascht, ein ähnliches Gelübde ablegt wie Jephta und dann beide ihren Sohn opfern müssen, so handelt es sich in diesen Fällen wie in der israelitischen Erzählung um ein freiwillig geleistetes Gelübde und einen tragischen Ausgang. Im deutschen Märchen dagegen, etwa im „Marienkind", „Rapunzel", im „Mädchen ohne Hände" und vielen anderen[2]), findet sich das gleiche Motiv meist so variiert, daß der Vater einem Zauberer, einem Dämon oder wilden Tier als Gegengabe für die Errettung aus irgendeiner Not entweder ausdrücklich sein Kind versprechen muß, oder durch eine dunkle, zweideutige Forderung überlistet wird und erst zu spät die Tragweite seines Gelübdes erkennt. Es folgt dann meist eine glückliche Lösung, während die ernstere Sage fast immer tragisch endet.

Das häufige Vorkommen desselben Motivs in den Sagen und Märchen aller Kulturvölker hat manchen Forschern Anlaß gegeben, die Geschichtlichkeit der biblischen Erzählung anzuzweifeln und das jährliche Klagefest der Jungfrauen als ätiologische Kultlegende aufzufassen, die mit der Osiris-, Adonis-, Tamuztrauer in Verbindung zu bringen ist und sich um den zweifellos historischen Helden Jephta gruppiert hat[3]).

Wichtiger jedoch als die Frage nach der Geschichtlichkeit ist im Rahmen dieser literarischen Untersuchung die Frage nach der Auffassung des Opfers überhaupt. Die Grausamkeit, die in der Darbringung des Kindesopfers liegt, ließ seit dem 12. Jahrhundert die Vermutung aufkommen, Jephta habe sein Kind nicht getötet, sondern dem Dienste Gottes geweiht und dadurch zu lebenslänglicher Jungfräulichkeit verpflichtet. Man verwies auf Moses, der im Gesetz die Auslösung eines Opfers

---

[1]) Zum folg. vgl. Baumgartner, Walter, „Jephtas Gelübde", Arch. f. Religionswissenschaft 1915, 240 ff.

[2]) Baumgartner, ebenda, weist bei Grimm und in der neuen Sammlung „Deutsche Märchen seit Grimm, Bd. 5 der Märchen der Weltliteratur, Jena 1912" dasselbe Motiv elfmal nach.

[3]) Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theol. u. Religionswissenschaft, hrsg. v. H. Gunkel u. L. Zscharnack, Tübingen 1929[2], III, 71, Artikel „Jephta".

in dieser Art vorsieht und als weitere Möglichkeit die Erlegung des abgeschätzten Geldwertes angibt. Die Gegner, darunter alle Kirchenväter, Talmud und Midrasch, Luther usw.[4]), berufen sich auf den klaren Bibeltext und erklären Jephtas Unkenntnis des mosaischen Gesetzes und die Roheit des Menschenopfers aus dem Charakter der frühen Richterzeit, in der die religiös-sittlichen Forderungen der Offenbarung noch nicht tief genug in das Geistesleben der Menschen eingedrungen waren, zumal die Bewohner des Ostjordanlandes, zu denen Jephta gehörte, nicht die enge Berührung mit den übrigen Völkern der Juden hatten und erst seit kurzem wieder bekehrt worden waren[5]). Der milderen Auslegung des Opfers im Sinne des Naziräats stehe entgegen, daß die einzigen uns bekannten Naziräer, Samson und Samuel, verheiratet waren und das Naziräat keinen sicheren Beweis für das jungfräuliche Leben auch nur einer einzigen, im Tempeldienst beschäftigten Israelitin bietet[6]).

Trotz der zahllosen Argumente, die für und wider eine Opferung im buchstäblichen Sinne angeführt worden sind, ist die Streitfrage bis auf den heutigen Tag nicht gelöst, wenn man auch in neuerer Zeit zu der Ausdeutung der Väter und älteren Theologen zurückkehrt[7]).

Je nach der persönlichen Einstellung und künstlerischen Veranlagung haben auch die zahlreichen Dichter, die den Jephtastoff aufgegriffen haben, die Lösung verschieden gedeutet und die innere Tragik — den schweren Konflikt zwischen Pflicht und Liebe — mehr oder weniger tief und künstlerisch zu entwickeln verstanden, ebenso wie die einzelnen Zeitalter mit ihren wechselnden Weltanschauungs- und Stilrichtungen dem Stoff vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert hin ihr besonderes Gepräge aufgedrückt haben.

---

[4]) Zapletal Vincenz, Das Buch der Richter, Münster i. W. 1923, 186 ff. u. a.

[5]) Arndt A., Die hl. Schrift d. alten Testaments, Regensburg 1920, 432.

[6]) Zapletal a.a.O., 191 f.

[7]) Zapletal, a.a.O.

I. Der Jephtastoff im Mittelalter.

1. Bilderhandschriften.

Wie alle alttestamentlichen Begebenheiten, die schon in frühester Zeit als Vorbilder Christi und seines Erlösungswerkes aufgefaßt wurden und sich vom 11. Jahrhundert an als Praefigurationen zunächst die didaktische, dann allmählich die dramatische Dichtung eroberten[1]), wird auch die Jephtaerzählung schon in den Bilderhandschriften des 14. Jahrhunderts nach verschiedenen Richtungen hin ausgedeutet. Der Zweck dieser Anschauungsbücher für Kleriker und Laien war ein didaktischer und moralischer; das künstlerische Moment liegt mehr in der oft überraschend feinen Linienführung und Kolorierung der Bilder als im Text[2]).

Die Sucht, möglichst alles aus dem alten Testament als Vorbild des Evangeliums zu erklären, führte zu Uebertreibungen und willkürlichen Zusammensetzungen, deren Beziehungen untereinander oft nur schwer erkennbar sind. Diese etwas gezwungene Art in der Gegenüberstellung der Typen zeigt sich schon in dem im 14. Jahrhundert weit verbreiteten und bald nach 1470 gedruckten *„Speculum humanae salvationis"*[3]), einem moralisierenden lateinischen Gedicht, in dem, im Gegensatz zur „Biblia Pauperum", die Bilder nur Erläuterungen zum Text bedeuten. Dem neutestamentlichen Typus stehen hier drei Antitypen aus dem alten Testament oder der Profangeschichte gegenüber. „Die Tochter Jephtae" ist als einer der Antitypen dem Typus „Darstellung Mariae" gegenüber gestellt. Im Bilde ist der Augenblick der Opferung festgehalten: der Vater erhebt sein Schwert gegen das Mädchen, das auf einem Altar kniet und eine Krone trägt. Wie Jephta seine Tochter Gott geweiht und für den Sieg über zeitliche Feinde geopfert hat, ist Maria von

---

[1]) Weber, Toni, Die Praefigurationen im geistlichen Drama Deutschlands, Diss. Marburg 1919, Einleit.

[2]) Heider, G., Beiträge zur christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters (Jahrbuch d. k. k. Central-Kommission zur Erf. u. Erh. d. Baudenkmale V, 1861) 31 f. u.

Neuwirth, Jos., Datierte Bilderhandschriften österr. Klosterbibl. (IV: Die Concordantia caritatis des Abtes Ulricus von Lilienfeld), Sitz.Ber. d. Wiener Akad. d. Wissensch., Wien 1885.

[3]) Krit. Ausg. v. Lutz, J. und Perdrizet, P., Leipzig 1907, 2 Bde., 1.: Text, 2.: Tafeln.

Joachim Gott dargestellt und zur Siegerin über den höllischen Feind berufen worden. In ähnlicher Art werden die Beziehungen zu den anderen Typen gebracht.

In der „*Concordantia Caritatis*" des Abtes Ulricus von Lilienfeld, einem Bilderkreis, der durch symbolische Typen aus dem Tierreich erweitert ist[4]), sind die Erklärungen vielfach nur noch bloße Wortspiele. Aus der Jephtageschichte ist dieses Mal der Sieg Jephtas herausgegriffen und zu Daniel in Beziehung gebracht, der unversehrt aus der Löwengrube hervorgeht, oder zu David, der von Michol gerettet wird, und aus dem Tierleben ist das Bild gewählt: „Der lebende Sperling fliegt ins freie Feld". Die Beziehungen sind unklar und kaum erkennbar.

Noch äußerlicher werden die typologischen Bedeutungen in der „Biblia picturata", deren hoher bildkünstlerischer Wert besonders in den beiden Wiener Handschriften aus dem 14. Jahrhundert zutage tritt[5]). Unter der ungeheuren Fülle der Typen, die über das bisher Gebotene weit hinausgehen, tritt der siegreiche Jephta hier als Vorbild Christi auf, „qui in sua resurrectione suos inimicos superavit" (96). Das Volk, das Jephta mit großem Jubel empfing, bedeutet das Volk Israel zur Zeit des Einzuges Christi in Jerusalem, der wie Jephta zum Herrn und König erhoben worden war (65).

Selbst die Klage der Tochter Jephtas wird als Praefiguration ausgelegt und in den Handschriften von St. Florian und Seitenstetten behandelt, ebenfalls Handschriften aus dem 14. Jahrhundert, die in kurzer, bestimmter Art — ohne Bilder — eine Uebersicht über den gesamten typologischen Stoff des 13. und 14. Jahrhunderts bieten. Der neutestamentlichen Szene folgt die entsprechende Auslegung aus dem alten Testament. Die Klage der Tochter Jephtas ist hier ein Sinnbild für die Klagen der weinenden Frauen auf dem Kreuzweg Christi: „Matronae lamentabantur Christum. Filia Jephte lamentabatur virginitatem suam cum sodalibus in montibus . . ."[6])

---

[4]) Ueber Inhalt und Art berichten Heider und Neuwirth a.a.O. ausführlich.

[5]) Heider a.a.O., 34.

[6]) Heider a.a.O., 120.

2. Das geistliche Drama.

Obwohl die Praefigurationen von der didaktischen Dichtung aus ihren Weg zunächst in das religiöse Drama des Mittelalters nahmen, ist gerade der Jephtastoff im mittelalterlichen Passions- oder Fronleichnamsspiel kaum anzutreffen. Bei aller Reichhaltigkeit an alttestamentlichen Bildern und Szenen konnte bei Spielen, die aufgeführt wurden, das alte Testament nicht in dem Maße ausgeschöpft werden wie etwa bei der schriftlichen Aufzeichnung der Typen in den Bilderhandschriften. Dazu kam wohl, daß man schon in der Opferung Isaaks durch Abraham ein Motiv vorfand, das mit dem Jephtamotiv viel Aehnlichkeit hat und dem Volke näher lag. Tatsächlich fehlt denn auch die Opferung Isaaks in fast keinem der vielen geistlichen Spiele, während sich die Jephtaszene erst in der *„Münchener Fronleichnamsprozession des Daniel Holzmann vom Jahre 1574"*, und hier sogar ganz ohne praefigurativen Sinn vorfindet[7]). Der dramatische Charakter tritt in dem Spiele, in dem sich die Prunksucht des Herzogs Albrecht V. auswirkt, fast ganz zurück. Prachtvolle Ausstattung ist die Hauptsache, genau wie später in den Jesuitenaufführungen, in denen die Praefiguration jedoch wieder auftritt. In dieser Fronleichnamsprozession wirkten sämtliche, damals in München bestehende Zünfte mit, und als 24. Figur wird „Jephtath der Gileaditer mit seiner tochter" angeführt, „durch die barbierer angericht" und von sieben Personen dargestellt, die zum Teil mit Namen genannt werden. Die beigefügte Erklärung gibt in jambischen Vierhebern mit paarweisem Reim den Inhalt der Sage in genauester Anlehnung an die Bibel ganz knapp wieder, ohne den geringsten Versuch zu machen, den Stoff selbständig zu gestalten.

II. Hans Sachs.

Das 16. Jahrhundert, das Zeitalter des eigentlichen biblischen Schauspiels, bringt dann für den Jephtastoff die erste wirklich dramatische Bearbeitung. Schon einige Jahre vor Hans Sachs ist von dem Schweizer Landschreiber und Dra-

[7]) Hrsg. v. v. Prantl, Münch. Sitz.Ber., philos. philol. hist. Klasse III, München 1873, 843.

matiker Hemmann Haberer[1]) ein Drama mit dem Titel „*Jephtha*“ verfaßt und im Jahre 1551 in Aarau am Jugendfeste zur Darstellung gebracht worden. Ob Hans Sachs dieses heute verschollene schweizerische Stück oder irgend eine andere Jephtadichtung gekannt hat, läßt sich nicht feststellen und ist auch bedeutungslos, da Sachs sich wie bei den meisten seiner biblischen Tragödien auch in seinem am 11. Dezember 1555 entstandenen Drama: „*Der Jepthe mit seiner tochter*“[2]) direkt an den von Luther übersetzten Bibeltext hält, ohne Wesentliches hinzuzufügen oder auszulassen. Dadurch, daß er die gesamte Vorgeschichte — Leben im Vaterhause, Verstoßung, Aufenthalt in Tob, umständliche Verhandlungen mit den feindlichen Ammonitern — mit aufnimmt, begeht er die große Ungeschicklichkeit, die Tochter Jephtas, eine der beiden Hauptpersonen, erst im letzten (3.) Akte auftreten zu lassen und das verhängnisvolle Gelübde an das Ende des vorletzten Aktes zu verlegen und nur nebenbei zu erwähnen. Von einem eigentlichen Drama mit straffem Aufbau und Konzentration kann demnach keine Rede sein, auch wenn man an das 16. Jahrhundert von vornherein mit anderen Maßstäben herangeht, als man es heute gewöhnt ist. Ohne Szeneneinteilung wird die Fülle des Stoffes in die drei kurzen Akte gepreßt, wobei die einzelnen Kapitel des Richterbuches — soweit es der paarweis gereimte Vierheber zuläßt — in oft wörtlicher Anlehnung an den Bibeltext skizzenhaft knapp wiedergegeben werden.

Wo der Dichter etwas breiter wird, biegt er ins Philiströse und Moralische um, wie etwa im 1. Akt, als Jephta seine Brüder, die eben seine Verstoßung beschlossen haben, mit folgenden Worten zum Fleiße ermahnt:

„Was steht ir da? geht in weingarten
Und thüt ewer arbeit ausswarten
Mit hacken, reutten, pflantzn und grabn!“

Auch die Tochter wird voll „guter sittn und tugendt — Dem Vatter ghorsam, unterthenig“ von dem biederen Meister als Muster hingestellt, wie Sachs überhaupt die bibli-

[1]) Baechtold, Jakob, Gesch. d. dtsch. Lit. in d. Schweiz, Frauenfeld 1892, 367.

[2]) Bibl. des Lit. Vereins in Stuttgart 131: Hans Sachs 10, hrsg. v. Adelb. v. Keller, Tübingen 1876, 169 ff.

schen Vorwürfe nicht um des dramatischen Gehaltes, sondern um der schönen Lehren willen auswählt, die sich im Prolog und Epilog aus dem Stoff entwickeln lassen. In diesem Falle gibt der „ernholdt", nachdem Jephta seine Tochter „an dem strick trawrig" hinausgeführt hat, die „nützliche lehr", Gott nicht zu verlassen, damit dieser nicht etwa als Strafe den „Türcken" ins Land schicke; er ermahnt, „Menschlicher hülff" zu brauchen „Zu schutz dem lieben vatterlandt", vor allem aber, des Herren „heiligs wort" zu halten und keine unnützen, von Gott nicht gewollten Gelübde zu leisten.

Wenn wir aus dem ganzen Drama des Hans Sachs nichts anderes lernen sollen, als daß auch bei einem Gelübde Vorsicht besser sei als eine noch so opferfreudige Aufwallung, so zeigt das deutlich, wie wenig Verständnis Sachs für den tragischen Kern der Sage aufbrachte. Der Wegfall des Gegenspielers, wie er im Märchen in Gestalt des Dämons auftritt, zwang bei einer dichterischen Bearbeitung des Jephtastoffes notwendigerweise dazu, den Kampf von außen ganz in die Seele des Helden zu verlegen, was bei einem Verlust an Handlung einen beträchtlichen Gewinn an innerer Tragik bedeuten mußte. Von diesem inneren Konflikt aber ist bei Sachs noch nicht viel zu spüren. Ueber den biblischen Bericht hinaus wird zwar von Jephtas Umgebung an die Möglichkeit gedacht, sich mit der Frage über die Notwendigkeit dieses „so unmenschlich grewlichen" Opfers auseinanderzusetzen, Jephta selbst aber nimmt diese an ihn herangebrachten Zweifel garnicht erst in sich auf. Er jammert und klagt, „mag weder trincken oder essen", — aber er kämpft nicht. Daß die alttestamentliche Geisteswelt, in der die Charaktere nie als Gestaltung eines an sich freien Inneren, sondern immer als Ausdruck des göttlichen Willens oder als im Widerspruch mit ihm stehend aufgefaßt werden, keinen günstigen Boden für das Drama abgibt[3]), und der Hebräer, für den Gott und Gottes Gesetz unerschütterlich bleibt, im tiefsten Sinne keine Tragödiengestalt ist, daß Sachs sich also ausnahmsweise einmal historischem Boden nähert, bleibt ihm selbst natürlich ein Geheimnis. Die

[3]) Arnd, Eduard, Israelitische Gedichte, Stuttgart u. Tübingen 1829, Einleitung.

Einförmigkeit des jüdischen Wesens, der herabgesetzte Wert der Individualität, die Entseelung der Natur und besonders die geringe Achtung, die das Weib genießt, legen einer poetischen Gestaltung dieser Zustände von vornherein Hemmnisse in den Weg. Und um diese Hemmnisse durch eine vertiefende Erfassung der Charaktere und Entwicklung der Handlung mehr von Innen, eben von diesen Charakteren aus, beiseite zu räumen, dazu war Sachs noch nicht Dichter genug und seine Zeit noch nicht reif. Das Heldische im Menschen, für das Hans Sachs ja überhaupt jedes Verständnis abgeht, glaubt man auch seinem Jephta nicht, nicht einmal, wenn der Begriff Heldentum nur äußerlich im Sinne von kriegerischer Tapferkeit gefaßt wird und Sachs seinen Jepthe im Vorwort ausdrücklich einen „künen heldt" nennt. Auch Jephtas Tochter bleibt durchaus passiv, obgleich bei der Klage auf den Bergen um ihre Jungfrauschaft doch einmal menschlich natürliche Töne anklingen, als sie in bewegten Worten von Gottes schöner Natur Abschied nimmt. Anstatt aber nach der Verkündigung ihres traurigen Geschickes eine menschlich so verständliche Bestürzung anzudeuten, läßt der Dichter das Mädchen ohne die geringste Gemütsbewegung einfach ihre Einwilligung mit wörtlicher Anlehnung an die Bibelworte erklären: „. . . . . hast du dein Mundt denn gegen dem Herrn . . . . auffgethan, so thu an mir . . . . wie du dem Herrn hast geredt . . ." Auf Abstufung der Charaktere verstand sich das 16. Jahrhundert noch ebensowenig wie auf genügende Motivierung des Handelns. Unglaubwürdig erscheint es z. B., wenn Jephta sich im 1. Akt nach einem einzigen kurzen Einwand ohne weiteres von seinen Brüdern „in das ellendt" verstoßen läßt, obwohl sein Vater noch lebt, „im zustimbt", wie die Brüder sagen, und ihn durch ein einziges Wort hätte schützen können.

So ist auch Hans Sachsens Jephtadrama wie seine übrigen biblischen Dichtungen kaum mehr als der dialogisierte Bibeltext mit mehr epischem als dramatischem Lebensnerv und Betonung des Didaktisch-Moralischen. Daß Sachs als erster deutscher Dichter im engeren Sinne des Wortes die dramatische Form gewählt und über den Bibeltext hinaus die Frage nach der Notwendigkeit der Opferung wenigstens andeutend berührt hat, ist das einzige, was für die Entwicklung des Jephtastoffes als bemerkenswert zu verzeichnen ist.

Zwanzig Jahre nach Hans Sachsens Jephtadichtung ist nach Goedeke[2] (II, 396) eine von Heinrich Wescht stammende *„Tragoedia aus dem Buche Judicum, als Jephtha seine Tochter dahin geben wollen, zu Northeim bald nach Johannis Baptistae (1575) agieret worden"*, und nach Lina Schneider[4]) „wurde am 24. Februar 1577 zu Annaberg ein deutsches Stück aufgeführt: *Jephthae Tochtermord"*. Beide Stücke scheinen verloren zu sein, ebenso wie das im Anschluß an Hans Sachs geschriebene Drama *„Jephthas Tochter"* von Hans Zihler aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.[5])

III. Das Schuldrama.

1. Auf protestantischer Seite.

a) Georg Buchananus.

Nachdem Luther das biblische Drama als vorzügliches Kampfmittel gegen „Pfaffentum und Aberglauben" seinen Anhängern aufs wärmste empfohlen hatte, setzte auf seinen Mahnruf hin eine Hochflut von Bearbeitungen biblischer Stoffe ein, die im Gegensatz zu der tendenzlosen Reimerei des Nürnberger Schusterpoeten die reformatorischen Ideen in den Vordergrund drängten, d. h. neben der Verbreitung der Bibelkenntnis die Bekämpfung der „päpstlichen Irrlehre" bezweckten und im humanistisch-gelehrten Lager darüberhinaus noch pädagogische Zwecke verfolgten. Während nun im Volksschauspiel des 16. Jahrhunderts unter den zahlreichen, meist dem alten Testament entnommenen Stoffen der Jephtastoff keine nachweisbare Rolle spielt, weist die humanistisch gelehrte Schuldramatik eine Jephtatragödie auf, die, obwohl von einem Ausländer stammend, in erster Linie mit in den Kreis der Betrachtung gezogen werden muß, weil sie nicht nur im Original und in zahlreichen Uebersetzungen gerade in Deutschland außerordentlich oft aufgeführt worden ist und bis ins 19. Jahrhundert hinein auf deutsche Dichter Einfluß ausgeübt

[4]) Jephtha, Trauerspiel von Joost van den Vondel, Uebersetzung, Köln 1887, Vorwort 16.

[5]) Jacob Minor, Speculum vitae humanae, Halle 1889, Einl. XXVI.

hat, sondern weil sie für die Entwicklung des deutschen Dramas von Bedeutung ist.

Der schottische Protestant George Buchanan[1]), Lehrer Maria Stuarts und Montaignes, als Politiker und Dichter von gleicher Bedeutung und einer der geistreichsten Männer des 16. Jahrhunderts, schreibt bei seinem Aufenthalte als Professor in Bordeaux für die dortige studierende Jugend in den Jahren 1540—1543 vier biblische Tragödien, darunter ein Jephtadrama, das ein Jahr vor Hans Sachsens „Jepthe" unter dem Titel: *„Jephthes, sive Votum, Tragoedia . . . Parisiis, G. Morelius, 1554"*[2]) im Druck erschien und schon 1557 die 2. Auflage erlebte[3]).

Dieses Drama nun ist es, das in dem damals so einflußreichen Straßburger akademischen Gymnasium die völlige Wendung von der Komödie zur Tragödie herbeiführte[4]) und nach einer Zeit der unbedingten Vorherrschaft des Plautus und Terenz einerseits, des Modedichters Seneca auf dem Gebiete der humanistischen Tragödie andererseits, dem griechischen Drama die Tore öffnete. Von Straßburg ging die Neugestaltung des deutschen Dramas aus, nachdem mit Buchanans „Jephthes" der Anstoß gegeben worden war. „Damit verbleicht Senecas Stern", und „die griechischen Tragiker steigen strahlend herauf"[5]).

Buchanan lehnt sich in seiner Jephtatragödie bewußt an Euripides an. Schon der Name Iphis, den er der Tochter Jephtas gibt, deutet die Beziehungen zu der griechischen Iphigenie an, und auch im Aufbau und Inhalt sind Aehnlichkeiten festzustellen. Wie bei Euripides Agamemnon, so malt bei Buchanan Jephta mit bangem Herzen sich die Vorwürfe der Gattin und die Tränen der Tochter aus. Voller Freude begrüßen beide Mädchen den Vater und wundern sich über das seltsam gedrückte Wesen, ohne daß sie zunächst eine Erklärung bekommen. Beide werden unter einem nichtigen Vorwand in

[1]) P. H. Brown, George Buchanan, Humanist and Reformer, Edinburgh 1890.

[2]) Bahlmann, Paul, Die latein. Dramen v. Wimphelings Stylpho bis z. Mitte d. 16. Jahrhunderts. Münster 1893, 84.

[3]) Vorh. Univ. Bibl. Breslau, Evripidis Poetae Tragici Alcestis . . . conversa. Tvm Georgii Bvchanani Jephthes, Tragoedia . . . 1567.

[4]) Stachel, Paul, Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Berlin 1907, 52 ff.

[5]) Stammler, W., Von der Mystik zum Barock, Stuttgart 1927, 439.

das Haus geschickt. Als Iphis die Wahrheit endlich erfährt, beschwört sie genau wie ihre griechische Schwester den Vater auf den Knien, bei dem Andenken an ihre frühere Zärtlichkeit und seine Vaterliebe sie zu schonen, und beide ergeben sich schließlich in ihr Los, für Vater und Vaterland in den Tod zu gehen. Iphis Mutter Storge ist eine um das Leben ihres Kindes kämpfende Klytämnestra, und beide Frauen deuten mit leisem Vorwurf die Frage an, ob die Unbeugsamkeit des Gatten ihre letzte Wurzel nicht im Ehrgeiz habe und ob da, wo der Vater zu Worte kommen sollte, nicht etwa nur der Feldherr spreche. Bis in kleine Einzelzüge ist die Anlehnung zu verfolgen. In der Eingangsszene z. B. bringt Agamemnon dem Greise gegenüber seine gepreßte Stimmung dadurch zum Ausdruck, daß er den geringen Mann beneidet, den keine Würde und die damit verbundene größere Verantwortlichkeit und Sorge in Ruhelosigkeit versetzt. Ganz ähnliche Gedanken drückt Jephta seinem Freunde Symmachus gegenüber aus. Die Stellen lauten

bei Euripides:	bei Buchanan:
ζηλῶ σε, γέρον, ζηλῶ δ' ἀνδρῶνδς, αχίνδυνον, βίον ἐξεπέρασ' ἀγνὼς ἀχλεής, τόδς δ' ἐν τιμαῖς ἦσσόν ἐπαινῶ.	O grata sortis infimae securitas, Felice natum sidere illum existimo, Procul tumultu qui remotus exigit Ignotus aeuum tuta per silentia.

Oder wenn Iphigenie als letzten Liebesdienst von ihrer Mutter fordert, dem Vater um ihrer Opferung willen nicht zu grollen, so zieht Buchanan die Parallele dazu in seiner Iphis, die genau dieselbe Bitte vorbringt und sich schließlich mit ähnlicher Freudigkeit in ihr Geschick ergibt wie ihre griechische Vorgängerin es tut. Griechisch ist der tragische Stil Buchanans und speziell euripideisch die vorherrschende Stichomythie und die Stellung des Chors, der am Dialog teilnimmt und eine Verbindung zwischen den einzelnen Szenen schafft, die bei beiden Dichtern ebensowenig wie eine Akteinteilung besonders vermerkt sind. Wenn sich am Anfang des Stückes ein Botenbericht von der Schlacht findet und die Gattin Jephtas sich nach der Opferung durch den Boten eine anschauliche Schilderung von dem Sterben des tapferen Mädchens geben läßt, so sind auch dies motivliche Einzelzüge, die sich oft ähnlich bei Euripides, nirgends bei Seneca finden. Buchanans Iphis selbst ist nach Stachel[6]) eine euripideische Mädchengestalt

[6]) a.a.O., 52 f.

„aus der Kategorie jener hingebungsvollen, sich aufopfernden, zartgestimmten Jungfrauen, einer aulischen Iphigenie, . . . einer Polyxena und Makaria".

In der Charakterisierungskunst steht aber, im ganzen genommen, der Neulateiner hinter dem griechischen Klassiker zurück. Bei Jephtas Tochter z. B., die erst auf ausdrücklichen Befehl der Mutter hin den Vater um Hilfe anfleht, erfolgt der Uebergang zur freudigen Ergebung in ihr trauriges Geschick zu plötzlich und weniger motiviert als bei der griechischen Iphigenie, die nach tiefstem Seelenschmerz erst allmählich zu der heldenhaften Auffassung ihres Todes sich durchringt. Die Mutter Storge ist eine verbitterte Frau, der das Leben von frühester Jugend an Unglück über Unglück gebracht hat und die von der Eingangsszene an, wo die zuversichtlichere Tochter ihre durch einen Traum in böse Ahnungen versetzte Mutter trösten muß, bis zum Schluß nur lamentiert, um sich nur einmal in dem Kampfe um ihr Kind zu erbittertster Gegenwehr aus ihrer kläglichen Resignation aufzuraffen. Bei ihr wie bei Jephta fehlt die Herbheit und Größe der Hellenen, und besonders Jephtas unbeugsamer Charakter klingt noch sehr an die stoische Starrheit des Römers an. In heißer Vaterliebe möchte der tapfere Krieger sich gerne für sein Kind opfern, setzt aber allen Vorstellungen des zu Rate gezogenen Priesters, der das Menschenopfer aufs schärfste tadelt, allen Bitten von Frau und Tochter ein eigensinniges „Nein" entgegen. Die in scharfer Dialektik geführte Debatte mit dem Priester, in der Jephta alle noch so gut begründeten Einwände mit geradezu gesuchter Spitzfindigkeit zurückweist und nur seine eigene Ansicht gelten läßt, ist bezeichnend für den eifrigen Protestanten Buchanan und das ganze Reformationszeitalter, in dem sich langsam die Loslösung von der Vormundschaft der Kirche zu vollziehen beginnt.

Ein Irrtum liegt jedoch vor, wenn Scheid[7]) in der Analyse dieses Dramas die Starrköpfigkeit Jephtas dadurch noch zu unterstreichen sucht, daß er das Gelübde als bloße Dankesschuld auffaßt und annimmt, daß es erst nach der Rückkehr aus dem Kriege, also ohne die zwingende Not im Angesichte eines überlegenen feindlichen Heeres geleistet worden sei. Al-

[7]) Scheid, N., S. J., J. Balde als Dramatiker, Hist.-pol. Blätter, München 1904, I. Bd. S. 19 ff., 25.

lerdings setzt das Stück erst nach der Entscheidungsschlacht ein; ein Bote bringt den besorgten Frauen die Nachricht vom Siege. Wenn jedoch der Inhalt des Gelübdes erst kurz vor der unglückseligen Begegnung in einem Monologe Jephtas vor dem Hause zum ersten Male angeführt wird, so kann es sich nur um die Erinnerung an ein längst vorher geleistetes Gelübde handeln. Es wird mit folgenden Worten eingeleitet:

„. . . accipe haec serui tui
Exigua quanuis uota, grato pectore
Tamen profecta, debitaque nuper tibi . ."

Den Worten „grato pectore", auf die vielleicht der Irrtum zurückzuführen ist, obgleich „gratus" nicht unbedingt „dankbar" heißen muß[8]), steht das Wort „nuper" gegenüber, das keinen Sinn hätte, wenn Jephta eben erst das Gelübde geformt hätte. Einen besseren Beweis bringt jedoch die Unterredung Jephtas nach der verhängnisvollen Begegnung, als er auf die Fragen seines Freundes nach der Ursache seiner Bestürzung diesem die Gegenfrage vorlegt: „Ecquid memoria te subit uoti mei?" und der Freund darauf antwortet: „Quod nempe salvo es pollicitus exercitu?" Der Freund, der in der Monologszene nicht zugegen gewesen ist, kennt also den Inhalt des Gelübdes, welches Jephta „salvo . . . exercitu", d. h. „für das Heil des Heeres" oder „zum Siege" — wie die Uebersetzer sagen — abgelegt hat. Nimmt man noch eine Stelle aus dem „Prologus" hinzu, die der Angelus, der den Prolog spricht, in folgende Worte kleidet:

„. . . Etenim arma in hostes perfidos cum sumeret,
Belli secundus si daretur exitus,
. . . . . Promisit aris se daturum uictimam . .",

so ist Scheids Auffassung wohl endgültig widerlegt[9]).

Die Notwendigkeit, das Gelübde nur als Erneuerung einzuführen, ergab sich aus Buchanans Bestreben, den Bau des Dramas so einfach wie möglich zu gestalten. Die Vorgeschichte,

---

[8]) In A. Sleumer, Liturg. Lex., Limburg 1916 wird „gratus" mit „gefällig"; „teuer", „angenehm" und erst an 3. Stelle mit „dankbar" übersetzt.

[9]) Auffallend ist, daß Scheid in seiner neuesten Arbeit „Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet" im Literaturwiss. Jahrb. d. Görres-Gesellschaft, Freiburg i. Br. 1930 bei seiner vor fast 30 Jahren vertretenen irrtümlichen Auffassung stehen bleibt.

die bei Hans Sachs den größten Teil des Dramas füllt, wird lediglich in das unvermeidliche Argument verlegt und in Storges Klagen angedeutet. Breit ausgeführt sind nur die Chöre, die mit ihren moralischen Reflexionen, volkstümlichen Wendungen und Anspielungen auf Zeitverhältnisse auch diese nach klassischer Art geformte Tragödie wie alle humanistischen Dramen des 16. Jahrhunderts dem nebenherlaufenden Volksschauspiel annähern. Daß Buchanans „Jephthes" als Schuldrama des Reformationszeitalters ein echtes Produkt seiner Zeit ist, wird bei der Gesamtbetrachtung der Uebersetzungen noch deutlicher werden.

b) Die Uebersetzer.

Die lateinische Jephtatragödie des schottischen Dichters ist im Jahre 1567 von einem Lehrer des Straßburger Gymnasiums, Jonas Bitner[10]), aus Paris mitgebracht und in demselben Jahre zweimal an der berühmten akademischen Bühne seiner Heimatstadt aufgeführt worden. Nachdem Bitner das Drama zwei Jahre darauf als erster in die deutsche Sprache übersetzt hatte, gab er es nach einer erneuten Aufführung in deutscher und lateinischer Sprache im Herbst 1569 wegen des großen Beifalls, den das Stück allgemein fand, noch in demselben Winter seinem Freunde Josiam Rihel in Druck. Der Titel lautete:

„Jephthes oder Gelübd / ein Schöne nützliche Tragoedj / Des Hochgelerten Georgij Buchanani / Erst newlich auss Latinischer spraach in die Teutsch verdolmetschet. Getruckt zu Straßburg . . .", s. a. (1569)[11]).

In einer Vorrede des Herausgebers kommt der moralisch-didaktische Zweck des Schuldramas deutlich zum Ausdruck. In der „kunst / art/vnnd eigentschafft der alten löblichen Tragoedienschreiber . . . auch also auß Heiliger geschrifft genomen", ist diese Jephtatragödie besonders geeignet, nützliche Lehren zu geben, welche Gelübde zu halten und wasfür Opfer dem Herrn wohlgefällig sind, und schöne Sprüche anzuknüpfen, „von sig vnnd vberwindung der Feind / von mancherlei wünsch der Menschen / von zergänglicher freud vnnd herrligkeit diser welt . . ." usw. Die Uebersetzung — in

[10]) A. D. B. 2, 683.
[11]) Vorh. Wolfenbüttel.

jambischen Vierhebern — lehnt sich eng an den lateinischen Text an, nimmt aber eine Einteilung in Akte und Szenen vor, die bei Buchanan nicht ausdrücklich gegeben war, sich aber von selbst ergab.

Schon zwei Jahre nach der ersten Uebersetzung erschien auf deutsch-böhmischem Boden eine zweite, nicht ausdrücklich für die Schule bestimmte, sondern auf die Aufforderung eines Gönners hin von den Brüdern Martin und Silvester Steier[12]) verfaßte Uebertragung in die deutsche Sprache, die der Gattin dieses Gönners, des Kanzlers Joh. Knod in Amberg, zum neuen Jahre gewidmet ist und den Titel trägt: *„Jephthes. Ein trawrige Byblische Tragedia / von Jephthes Glübd / Auss dem Buch der Richter am Eilfften Capittel. Anno 1571"*[13]). Wie bei Bitner ist das Stück in vierfüßigen Jamben geschrieben und der lateinischen Vorlage so eng als möglich angenähert. Eine eingehende Untersuchung dieser Uebertragung gibt Josef Pohl in seinem Aufsatz: „Eine Uebersetzung von Buchanans Tragödie „Jephthes" aus Deutsch-Böhmen"[14]).

Eine dritte Uebersetzung von Johann Titelius[15]) mit dem Titel *„Jephthes sive Votvm. Eine newe Tragoedia . . . gedruckt zu Alten Stettin durch Joachim Rheten, Anno Christi 1592"*[16]) unterscheidet sich von allen übrigen durch das Bestreben, in Paul Rebhuhns Art neben dem vulgare genus iambicum bisweilen fünf- bis sechsfüßige Jamben und Trochäen einzuführen und damit die Einförmigkeit des Rhythmus zu unterbrechen. In den Chorliedern wechseln oft 2 und 3 Versarten: zwei- und dreifüßige Jamben und dreifüßige katalektische Trochäen neben den oben genannten Versmaßen. Trotzdem gelegentlich Entgleisungen vorkommen und besonders die Trochäen oft noch etwas schwerfällig klingen, wird das jeder Szene überschriebene und bei jedem Wechsel besonders vermerkte metrische Schema im allgemeinen sehr sorgfältig festgehalten. Die Uebersetzung ist bedeutend breiter als bei allen übrigen Bearbeitern.

---

[12]) A. D. B. 35, 576 f.
[13]) Vorh. u. a. Staatsbibl. Berlin.
[14]) Prager Deutsche Studien 9, Untersuchungen u. Quellen z. germ. u. roman. Philol., Prag 1908, 53 ff.
[15]) Vgl. über ihn u. z. folg. A. D. B. 38, 376 f.
[16]) Vorh. Stadtbibl. Danzig.

Außer dem auch bei Buchanan und allen Uebersetzern vorkommenden Argument und Prolog führt Titelius nach dem 5. Akte noch einen Epilog ein und einen „Knab so die Schlußred thut". Der Chor wird durch die neu eingeführten Nachbarn erweitert. Von einem Schulmann verfaßt und den Schulpatronen gewidmet, ist das Stück „Gott zu Ehren, gemeinem Gesinde zu nutz, der Jugend zu gefallen vnnd vbunge" geschrieben und zählt in seiner Vorrede noch eine Reihe anderer Gründe auf, die zur Uebersetzung gerade dieses Jephtadramas führten und die wieder hauptsächlich ins Moralische und Erzieherische münden.

Nicht aufzufinden ist eine weitere Uebersetzung, die der lutherische Theologe Georg Dedeken[17]) im Jahre 1595 in Rostock unter dem Titel: *„Neue Tragödia von Jephtha dem Gileaditer"* herausgab. Ueber die Art dieser Bearbeitung ist nichts näheres bekannt.

Ins 17. Jahrhundert hinein reicht schließlich eine letzte Uebersetzung, die von dem Leiter des Martineums zu Braunschweig und Dramatiker Hermann Nicephorus[18]) stammt:

„JEPHTES. Ein Christlich Tragoedia / Auss dem Buch der Richter am 11. Capitel. Von dem Hochgelarten vnd Fürtrefflichen Poeten Georgio Bvchanana . . . künstlich gemacht / demnach durch Hermannum Nicephorum . . . mit lieblichen Reimen / dem gemeinen Mann zu nutz vnd günstigen gefallen (folgends beyd Lateinisch vnnd Teutsch zu agiren) verteutschet / auch mit dem Prologe / Epilogo vnd anderem zusatz vermehret. Braunschweig . . . 1604"[19]).

Im Prolog wird noch besonders betont, daß das Stück für die Schuljugend zur Aufführung in der Fastnachtszeit und „GOtt zu Ehrn / Vnd . . . zu Christlicher Lust vnd Frewd" geschrieben ist und „Christlicher Tugend viel" enthält. Diese Uebersetzung von Nicephorus gibt in knappster, fast der lateinischen Kürze gleichkommender Art mit großer Formgewandtheit den Sinn des Originals wieder, um nur ein einziges Mal durch die Neueinführung einer ganzen Szene etwas Eigenes zu bieten.

[17]) A. D. B. 5, 11.
[18]) A. D. B. 23, 568.
[19]) Vorh. Staatsbibl. Berlin.

Abweichungen vom lateinischen Text[20] ergaben sich bei den vier Uebersetzern im allgemeinen sonst nur gelegentlich da, wo gelehrte humanistische Begriffe, mythologische Anspielungen usw. entweder Schwierigkeiten bei der Uebersetzung boten oder dem volkstümlichen und realistischen Charakter des 16. Jahrhunderts überhaupt entgegenstanden. So wird z. B. das lateinische „moles Cyclopia" von den Uebersetzern mit dem einfacheren Audruck „vngheure Riesen" (Steier 2) oder „großer Risen könig" (Bitner II, 1) wiedergegeben; „Arrabis .. ignis" heißt „Reuchwerg" (Steier 4) oder wird ganz ausgelassen. Für „antris abdat auerni" setzt Bitner „in den ewigen abgrund hernider" (III, 3) und Titelius: „Ins hellisch loch" (II, 7); und „Ritus uetustos servare" hat bei Steier den Sinn: „immer zur Kirchen gehn" (10), bei den anderen „wahrer" oder „alter Gottesdienst". Die volkstümliche Art des 16. Jahrhunderts drückt sich vor allem in dem häufigen Gebrauch von sprichwörtlichen Redensarten und Derbheiten der Sprache aus. Im Anfang des Stückes berichtet der Bote von der Verfolgung der Ammoniter: der Feind „leufft wie ihn alle Teuffel jaget. Wir folgen biss wir . . . so mit jhm der Strebkatz spielen" (Titelius I, 3). Jephta, der gerne schon vor der Opferung „in die Hell hienein" (Nic. III) gestürzt werden möchte, um nicht einmal als Kindesmörder darin sitzen zu müssen, erhält von dem Chore den Rat, vorsichtig zu sein, „dann vorgethan vnd nach betracht / hat manchen in groß leid gebracht". Es ist die Uebersetzung für das lateinische: „Ne commonentem recta sperne, nam fere temere patrati penitentia est comes". Ausrufe wie „O Zeter / zeter / Mordio / O ist denn gar kein hülff mehr wo?" oder „O Jephthes / Jephthes / du Tyrann / Was fengst mit deiner Tochter an?" (Titelius V, 3) sind durchaus ernst empfunden, so komisch sie auch den heutigen Leser anmuten müssen, und derb-realistische Ausdrücke wie „wüste faule Beuch", „Grinde", „roter Saft" für Blut, „kopf balbieren", „Buttermaul", „lose Mucken" usw. stören den gelehrten Schuldramatiker des Reformationszeitalters nicht im mindesten.

Wenn außerdem in dem lateinischen Text fast ebenso unbekümmert wie in den Uebersetzungen von „Gewehr" und „Geschütz", vom „Reichstag", von „Christus", „Kreuz", „Erlösung" und den „Heiligen" die Rede ist, so darf die Häufung

[20]) Z. folg. vgl. Josef Pohl, a.a.O.

der Anachronismen bei der völlig unhistorischen Einstellung des 16. Jahrhunderts ebensowenig wunder nehmen.

Ferner ist kaum eine Dichtung des 16. Jahrhunderts denkbar, die nicht voll wäre von Anspielungen auf Zeitverhältnisse und ironischen Ausfällen. Die Uebersetzer des Jephtadramas gehen hierin naturgemäß noch weit über das schon im lateinischen Text Gebotene hinaus. Auf die materialistische Einstellung des Jahrhunderts wird hingezielt, wenn die Eß- und Trinklust der Zeit und die Neigung zur Bequemlichkeit schon bei Buchanan getadelt wird und bei den Uebersetzern sich in Wendungen äußerst wie etwa: „Welcher . . wie ein Schwein fauligkeit treibt" (Steier 8) . . . „wen auff der Hergotts welt nichts freuwt / dan essen / trinken / vnd schlaffen . ." (Bitner IV, 1).

Als der Chor sich über den glücklichen Ausgang des Krieges ausläßt, geht es nicht ohne Hieb auf die Fürsten ab. Der lateinischen Stelle: „Vecordem ille superbiam regum . . . . justus ducit ad exitum" entspricht bei Nicephorus (II) etwa: „Derselb (Gott) . . . nach seiner Grechtigkeit / Dempffet der Fürsten wütrigkeit", und an andrer Stelle heißt es, auf den Hofstaat bezogen: „. . . Wenn die Hoffschmeichler glat / mit ihrem buttermaul / vnd schönen gleissner rath / Bey ihren Herrn das vnrecht loben . . ." (Titelius IV, 1). Auch die Gelehrten gehen nicht leer aus. Wenn es bei Buchanan heißt:

„Pietatis ergo quisquis aemulos uolet,
Suos haberi liberos, ne litteris
Hos erudire studeat aequo impensius.
Nam litterarum quo quis est peritior,
Huic est sacrorum cura negligentior",

so gibt Nicephorus die Stelle noch etwas schärfer und mit sprichwörtlicher Anspielung am Schluß wieder, wenn er sagt: „Derhalben wehr frey ohne Sünd zu Gottesfurcht erzeugt sein Kind / der las es nicht gar viel studiern / das es nicht gerat zum pfantasiern. Dann die Gelerten jetzt fürwar / sind die verkehrten gantz und gar" (Chor IV).

Entsprechend dem Kampfcharakter des protestantischen Dramas, das ja für die reformatorischen Ideen Propaganda zu machen suchte, wird auch in dieser Tragödie mehrmals betont, daß der echte Gottesdienst nicht im Opferbringen und ähnlichen Dingen bestünde, sondern einzig und allein im Glauben an die Schrift, ohne Beachtung der Tradition: „Es ist nur

ein Religion... Was nit im gesetz buch gschriben ist / Sich nit verantworten lesst / ... Nit die opffer mit nander alle Gott dem allmächtigen gfallen" (Bitner IV, 3). „Die Geistlichkeit" aber „bisweil verjrrt / Vnd durch Irrtumb das Volck verwirrt" (Nicephorus, Epilog).

Neben dem schon bei Euripides auftretenden Gedanken: „Leid mit Frewd / Frewd mit Leid / Vermischet ist je allezeit" (Nicephorus Chorus III), der in dem Jephtadrama so häufig vorkommt, daß er das Grundmotiv bilden könnte, bringen besonders die Uebersetzer eine große Reihe volksliedmäßiger Wendungen. Schon die ersten Worte des „Angelus" bei Steier: „Von Himel hoch kom ich gesandt / Ein Bot in das Gelobte landt" erinnern an das bekannte Weihnachtslied Luthers, und ähnlich volksliedartig klingen Verse wie etwa die folgenden: „Ihr lieblich Gsicht vnd Euglein klar / Ihr Mündlein rot / vnd gelbes Haar" (Nic. VI), „Von Perlen / Gold vnd Edelstein" (Steier IV), „O Vater liebster Vater mein" (Steier 12), oder „O Sonn / die du mit deinem Schein" (Nic. II) und viele andere. Den Höhepunkt aber leistet sich Nicephorus, der vor den Botenbericht von der Opferung einen „Chorus angelorum" einschiebt, in dem sich sechzehn Engel auf den Empfang der Seele des geopferten Mädchens vorbereiten. Man denkt unwillkürlich an Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" und die vielen volkstümlichen Lieder, in denen ganz ähnlich zwei oder mehr Schutzengel dem frommen Kinde zur Seite stehen und ihm das Geleit geben. Auffallend ist es, daß gerade die knappste Uebersetzung, die sonst nicht ein einziges Mal von dem lateinischen Texte abweicht, hier ganz neue, liebliche Töne findet, wenn sich die Engel in der Fürsorge um die zarte Mädchenseele in etwa folgender Art zu überbieten suchen: Auf die Worte des 3. Engels: „Die liebe Seel wil ich zuhand / Empfangen als ein teures pfand" antwortet der vierte: „Ich wil sie küssen lieblich fein / Als mein hertzliebstes Schwesterlein"; das geht in der Art weiter, bis einer der Engel das jüdische Mädchen des alten Testaments sogar dem „HErrn Christ" zeigen will, „durch welchen sie erlöset ist".

2. Auf katholischer Seite.

a) Jacob Lummenaeus.

Hatte also der Jephtastoff im protestantischen Schauspiel des 16. Jahrhunderts durch Buchanans berühmte — gegen 20 mal aufgelegte und gerade in Deutschland unzähligemale aufgeführte — Jephtatragödie eine gewisse Bedeutung erlangt, so ist im Lager der Gegenreformation erst im 17. Jahrhundert eine häufigere dichterische Gestaltung dieser alttestamentlichen Sage nachweisbar. Hier waren es vor allem die Jesuiten, die den tragischen Konflikt zum ersten Male deutlich erkannten und mit dem vertieften psychologischen Verständnis des Barockzeitalters den Charakteren der handelnden Personen mehr Farbe und Abstufung zu geben verstanden, als es im Schuldrama des 16. Jahrhunderts der Fall war.

Bevor die Jesuiten den Stoff aufgriffen, schrieb auf niederländischem Boden der Genter Benediktinerpater Jacobus Cornelius Lummenaeus a Marca[21]) ein fünfaktiges Drama in lateinischer Sprache: *„Jephthe sive votum Hebraei illius ducis temere factum et impium . . . Lovanii, 1613“*[22]), das, wie schon der Titel andeutet, zu Buchanans Jephtadichtung in Beziehung steht. Eine größere Konzentration ergibt sich bei Lummenaeus schon aus der Weglassung alles Polemischen und aller Anspielungen auf die Zeitverhältnisse. Von den Tendenzen des protestantischen Schuldramas, dessen bedeutender Ableger ja das katholische Ordensdrama ist, läßt sich bei dem Niederländer wie in allen Dichtungen der Gegenreformation nur noch der pädagogische Zweck nachweisen. In einem in der 2. Ausgabe mitabgedruckten Briefe spricht der Abt seinem Ordensbruder ein Lob darüber aus, daß dieser in seinen Werken „pietatem et honestatem arti et doctrinae“ so schön miteinander verbinde und sich von allem fernhalte, was ihm als Ordensmann zu schreiben und dem Abte zu lesen nicht erlaubt sei. Daß das Stück zur Schuldramatik gehört, geht aus einem weiteren Dankschreiben hervor, in dem ein anderer Abt die moralische Tendenz und die Förderung der Schuljugend besonders herausstellt.

---

[21]) Goedeke[2] II, 145.
[22]) Vorh. Univ. Bibl. Breslau, Opera omnia.

Die Dialektik ist in diesem Jephtadrama schärfer als bei Buchanan, und breit ausgeführt sind wieder nur die betrachtenden Chöre. Die Anlehnung an den berühmten Schotten läßt sich besonders inbezug auf den Bau des Dramas feststellen. Auch hier bringt nach einer Szene zwischen der besorgten Mutter und ihrer sich nach dem im Kriege kämpfenden Vater sehnenden Tochter ein Bote die Nachricht von der Besiegung der Ammoniter. Wie bei Buchanan dauert es nach der Begegnung noch lange, bis Jephta die Wahrheit bekennt. Nach der Opferung bringt auch hier der Bote der jammernden Mutter eine genaue Schilderung von dem Sterben des Mädchens. Das Gelübde aber, der Angelpunkt des Ganzen, wird mit klaren Worten vor die Entscheidungsschlacht, unmittelbar an den Anfang des Stückes gelegt, sodaß die Unklarheit, die bei Buchanan zur irrtümlichen Auffassung des Beweggrundes führen konnte, hier vermieden wird.

In der Charakterisierung Jephtas zeigt Lummenaeus mehr psychologisches Verständnis, wenn er den Helden, in einem Monologe mit sich ringend, zur völligen Ratlosigkeit in Bezug auf die Notwendigkeit dieses unmenschlichen Opfers gelangen läßt. Hin und her gerissen zwischen der natürlichen Liebe zum einzigen Kind und der Unerbittlichkeit der Gesetzesforderung ist er einmal soweit, das Menschenopfer als Frevel zu erkennen und abzulehnen: „non facio, non prostituo, quod turpe est dare", um bald wieder schwankend zu werden: „nolo, volo, quid facio?" und schließlich in strengem Pflichtbewußtsein den festen Entschluß zu fassen, das eigene Glück dem Gesetze zu opfern. Ein wenig gemildert erscheint der Charakter schon dadurch, daß bei Lummenaeus' Tendenz zu größter Knappheit der Priester wegfällt, der bei dem schottischen Dichter mit seinen gut begründeten Einwänden die Hartnäckigkeit Jephtas wesentlich unterstrichen hat. Jephtas Frau legt ihre Einwände gegen das Opfer mehr ihrer Umgebung vor als dem Gatten, und von der fügsamen Tochter ist von vornherein kein ernster Widerspruch zu erwarten.

Lummenaeus kam es bei seiner starken Begabung für den lyrischen Stil wohl auch nicht so sehr auf Kampf und Handlung an, wie schon der Umstand zeigt, daß er neben der starken seelischen Erschütterung Jephtas die Beweinung der Jungfrauschaft auf den Bergen mehr in den Vordergrund stellt, als es sich mit der Knappheit der übrigen Szenen vereinen läßt.

Während Buchanan die Bitte des Mädchens um eine Frist von zwei Monaten garnicht erwähnt und die Uebersetzer sie nur nebenbei berühren, führt Lummenaeus gerade diese Szene mit besonderer Liebe aus und führt sogar eine Spielerei mit dem Echo ein, die ihre Wirkung sicher nicht verfehlt hat, wenn sie auch in den Ernst und die realistische Darstellung dieses niederländischen Werkes einen unwirklichen und tändelnden Zug hineinbringt.

Die Eindringlichkeit der realistischen Sprache wird oft durch wörtliche Wiederholung kurzer Einwände, besonders in der Kampfszene zwischen Jephta und seiner Frau unterstrichen. Bis zum Uebermaß gesteigert ist bisweilen das Jammergeschrei über das traurige Los des blühenden Mädchens, und in der Umarbeitung kann selbst der Bote, der die Opferung schildern soll, vor lauter „Heu"-Rufen — in einem Vers ist nicht weniger als neunmal dieser Ausruf zu zählen — kaum zu seinem Bericht kommen. Nur die erste Bearbeitung schließt an diesen Botenbericht, abweichend von Buchanan, noch einen Chor: „Plangentium in funere" an.

Eine zweite Bearbeitung, die bald nach der ersten entstand, aber erst 1628 unter dem einfacheren Titel *„Jephte, Tragoedia Sacra"* in *„Musae lacrymantes, sive Pleias tragica. .", Duaci 1628*[23]) erschien, unterscheidet sich von der ersten Fassung durch die auffallende Kürzung, die soweit geht, daß der ganze 3. und 4. Akt, vom Chor abgesehen, nur in einem Monologe (III, Mutter, IV, Jephta) und der 1. und 5. in einem Dialoge (I, Jephta mit Tochter, V, Mutter und Bote) besteht, und das Stück direkt mit der verhängnisvollen Begegnung einsetzt. Die größere Geschlossenheit, die dadurch erreicht wird, bedeutet der ersten Fassung gegenüber einen Fortschritt, der durch die epigrammatische Kürze des Dialogs, bei Fortlassung alles Unwesentlichen — nur nicht der Echoszene auf dem Gebirge — noch hervorgehoben wird.

b) Jacob Balde.

Daß weder Buchanan noch Lummenaeus in gehaltlicher Hinsicht mit dem Jephtastoff viel anzufangen wußten und besonders der schottische Dichter sich „in barbara feritate Jephtae crucianda" gefalle, rügt der größte Dichter der Ge-

[23]) Vorh. Staatsbibl. Berlin.

genreformation Jacob Balde, als er selber den Stoff aufgreift, um ein Jephtadrama zu schaffen, das zu den besten Erzeugnissen der Jesuitendramatik gerechnet wird[24]). Wie er selber im Vorwort angibt, hatte Balde die Dramen seiner Vorgänger erst nach Abfassung seiner eigenen, im Herbst 1637 an der Schulbühne zu Ingolstadt zum ersten Mal aufgeführten Tragödie „Jephte" eingesehen. Was dieses Werk, das erst im Jahre 1654 nach einer Umarbeitung unter dem Titel: *„Jephtias, Tragoedia. Ambergae. Typis Georgij Haugenhoferi, Anno 1654"*[25]) im Druck erschien, für die Entwicklung des Jephtastoffes so bemerkenswert macht, ist einmal die Umstellung auf ein erhöhtes Gehaltsniveau und weiterhin die Neueinführung einer Hauptfigur, die fast von allen späteren Bearbeitern des Stoffes beibehalten worden ist. Wenn es für den ersten Augenblick verwunderlich erscheint, daß gerade der Jesuit einen in glühender Liebe zu Jephtas Tochter entbrannten Liebhaber erfindet, so erklärt sich diese Gestalt nicht nur aus dem Bestreben, den Verzicht des Mädchens auf Glück und irdische Liebe deutlicher vor Augen zu führen, sondern steht im engsten Zusammenhang mit der mystischen Ausdeutung der ganzen Sage. Unter Wiederaufnahme der mittelalterlichen Praefiguration bringt Balde dadurch eine völlig neue Note in die Dramatisierung des Stoffes, daß er den Tod des Mädchens als prophetischen Typus des Opfertodes Christi auffaßt und damit dem Opfer die grausame Härte nimmt. Schon die Namen des Liebespaares lassen die vorbildliche Bedeutung erkennen. Dem Mädchennamen Menulema — eine anagrammatische Umformung für Emmanuel — steht der Name des Jünglings Ariphanasso gegenüber; das ist in anderer Zusammensetzung Pharaonissa, der Name jener ägyptischen Prinzessin, der nach früherer Auffassung Salomon das „Hohe Lied" geweiht hatte und die später allegorisch die ganze Kirche und jede Christus zugewandte Seele bedeutete[26]). In der Liebe Menulemas zu Ariphanasso ist also ähnlich wie im „Hohen Liede" die Liebe Christi zur Kirche und zu allen Menschen — Ariphanasso ist Heide — vorgebildet[27]).

---

[24]) Scheid, a.a.O., 37.
[25]) Vorh. Univ. Bibl. Breslau.
[26]) Scheid, a.a.O., 28.
[27]) Westermeyer, Georg, Jacob Balde, München 1868, 67 f.

Mit der sinnvollen Auslegung in so ausgesprochen christlichem Sinne mußte eine Verminderung des tragischen Konfliktes Hand in Hand gehen. Das Christentum ist ja an sich schon antitragisch. Wenn jedes Geschehen als Wille Gottes, jeder Schicksalsschlag als Läuterung oder Prüfung und das ganze Dasein als bloße Vorbereitung auf ein besseres Jenseits angesehen wird, muß bei gottergebenen Seelen — und Jephta und seine Tochter sind solche fromme Seelen — dem Konflikt und der Tragik jeder Boden entzogen werden. Wenn es gar gilt, ein Vorbild des kommenden Welterlösers zu werden, wird das an sich traurige Schicksal sogar ersehnt und beneidenswert. Daß aber bei einer dramatischen Behandlung der menschlichen Geschicke der Konflikt nicht zu entbehren ist, hat Balde gewußt und seine Tragödie darum so gestaltet, daß die sinnvolle Lösung eben nur als „Lösung" erst nach schwerstem Kampfe, gleichsam als Hilfe von oben, einsetzt und zu einem befriedigenden Ende führt. Wie geschickt der Lyriker auch den dramatischen Stil beherrschte, zeigt die Ausgestaltung der Begegnungsszene, die ja den Höhepunkt und damit die größte Spannung und Erschütterung bringt. Weit mehr als seine Vorgänger legte Balde das Hauptgewicht darauf, hier in dem Aufeinanderprallen von jubelnder Freude und tiefstem Leid eine Kontrastwirkung zu schaffen. Wenn er bei der von ihm selbst geleiteten Aufführung des Stückes anordnet, daß vor dem Siegeseinzuge in die Stadt in einer stummen Szene eine halbe Viertelstunde lang nur Fanfarenklänge zu hören sind, die, erst gedämpft aus der Ferne kommend, langsam anschwellend als brausendes Triumphgeschmetter sich mit dem Jubelgesang der Mädchen mischen, so muß die unglückselige Begegnung mit dem zuerst aus dem Hause kommenden Kinde Jephtas wie ein Blitz aus heiterem Himmel wirken und eine erschütternde Wirkung hervorbringen. Auf dröhnenden Siegesjubel tiefstes Schweigen, Bestürzung und schließlich die flehentlichen Bitten des Mädchens, ihr die Ursache der allgemeinen Verwirrung aufzudecken. Erschütternd wird dann auch der Seelenkampf Jephtas geschildert und seine vergeblichen Versuche, eine andere Lösung zu finden. Erst als er in völliger Erschöpfung zu kurzem Schlummer hinsinkt, läßt ein Traumbild den Helden zum ersten Mal dunkel ahnen, was seiner in der Ferne weilenden, ihm seelisch verbundenen Tochter auch eben erst aufgeht: daß das, was sich in seinem Hause ab-

spielen wird, nur das „schreckliche Vorspiel einer noch schrecklicheren Wirklichkeit“[28]) darstellen soll. Mit dieser Erkenntnis, die anfangs nur undeutlich aufdämmert und Jephta zu dem ungeduldigen Ausruf drängt: „Video, ne video satis“, muß bei wachsender Klarheit Beruhigung einsetzen. Die Opferung bekommt einen Sinn, sie verliert dadurch die unmenschliche Härte und macht dem zermürbenden Grübeln über Recht oder Unrecht ein Ende. Immer deutlicher enthüllt sich der praefigurative Sinn, bis am Ende des Dramas bei der Verteilung von Menulemas Andenken — ungenähtes Kleid, Kelch, Rosenkranz, Schweißtuch usw. — die Beziehung auf Christi Kreuzesweg völlig eindeutig hervortritt.

Daß bei der religiösen Tendenz der Jesuitendramatik und der ganz im Religiösen verwurzelten Weltanschauung gerade unseres Dichters das Hauptgewicht auf Vertiefung des inneren Gehaltes gelegt wird und daß eine Zeit, die durch das Leid des großen Krieges gegangen war, den Charakteren besser gerecht werden konnte, als das weniger religiöse und mehr äußerlich bewegte Zeitalter der Reformation es vermochte, war erklärlich. Bei einem Dichter aber, dessen Begabung so sehr auf dem Gebiete des Lyrischen liegt, wie es bei Balde, dem „deutschen Horaz“, der Fall war, lag die Gefahr nahe, sich gar zu sehr im Gefühlsmäßigen zu verlieren, und Balde ist ihr nicht ganz entgangen. Wenn er sich immer wieder bei seelischen Vorgängen aufhält, in kleinmalende Schilderungen der Natur und in Reflexionen verfällt, die sich besonders in den Chören des nach Senecaart geformten Dramas hervordrängen, und das Ganze eine Breite annimmt, die eine Aufführungsdauer von vielen Stunden voraussetzt, so bedeutet das in technischer Hinsicht einen Mangel, obwohl andererseits gerade in diesen lyrischen Partien die ganze Poesie, Gedankentiefe und vor allem Baldes hinreißende Sprache zur Geltung kommen. Von der Weitschweifigkeit abgesehen, ist das Werk, dessen Oekonomie der Dichter in der 33. Ode des 1. Buches der „Lyrica“ niederlegt, mit leidlicher Geschicklichkeit aufgebaut[29]). Der 1. Akt, in den Bergen von Tob spielend, läßt teils aus Jephtas Monolog, teils aus den Verhandlungen mit den gileaditischen Gesandten die Vorgeschichte und den ganzen Hintergrund

[28]) Scheid, a.a.O., 32.
[29]) Scheid a.a.O. 28 ff. gibt eine gute Analyse dieses Dramas.

der Handlung erkennen und gibt auf diese Weise eine gute Exposition. Im 2. Akt wechselt der Schauplatz nach einem begeisterten Loblied Ariphanassos auf Jephtas bezaubernde Tochter ins feindliche Lager der Ammoniter hinüber, wo man nach langer Beratung den Krieg beschließt, und von da nach Tob zurück. Fünf Kundschafter überbringen Jephta in anschaulicher und phantasievoller Breite Nachricht von der Ueberlegenheit und Wildheit der Feinde, der fremdartigen Rohheit ihres Gottesdienstes, ihrer Grausamkeit und Schamlosigkeit. Durch die eindringliche Schilderung wird das Wagnis des bevorstehenden Kampfes mit einem derartig gefährlichen Gegner besonders unterstrichen und für das in jedem Falle große und gewagte Gelübde erst der glaubhafte Untergrund geschaffen. Der 3. Akt zeigt bei aller Originalität so viel Anklänge an Buchanan, daß man unwillkürlich an eine Beeinflussung denken muß. Da Balde die Dramen seiner Vorgänger sicher vor der für den späten Druck besorgten Umarbeitung seiner „Jephtias" gelesen hat, ist ein Einfluß Buchanans jedenfalls nicht ausgeschlossen. Wie bei dem schottischen Dichter sorgen sich die Daheimgebliebenen um den Ausgang des Kampfes, nur daß es in diesem Falle die Tochter ist, die Schweres ahnt und bei dem Einsticken der Opferszene Abrahams in einen Teppich Tränen vergießt, ohne recht zu wissen warum. Auch hier bringt ein Bote die Nachricht von der Besiegung Ammons, wobei in technisch geschickter Weise ein Bedienter durch neugieriges Fragen eine genaue Schilderung der Schlacht dem Boten zu entlocken weiß. Auch bei Balde dauert es unverhältnismäßig lange, ehe Jephta den auf ihn einstürmenden Fragen nachgibt und den Grund seiner Verzweiflung verrät. Die Tochter bleibt merkwürdig gefaßt und antwortet ohne Zögern: „Adeone miserum ac triste pro patria mori! Adeone dulce est viuere inuito patre! Hoc quidquid in me spirat, est, Genitor, tuum. Reddo repetenti, corpus in tua est manu". Ob sie vom ersten Moment an ihr großes Geschick unbewußt geahnt und darum keinen Schmerz empfunden hat, oder ob der Dichter die außergewöhnliche Sendung auch einem außergewöhnlichen Menschen, der frei ist von menschlicher Furcht und Schwäche, übertragen wollte, bleibt ungewiß. Ruhig bittet das Mädchen nur um die Frist von zwei Monaten, die ihr selbstverständlich gewährt wird. Der 4. Akt mit Jephtas Seelenkampf und Menulemas freudiger Ergebenheit, die auch

in der Einsamkeit der Berge nicht erschüttert wird, bedeutet einen empfindlichen Stillstand der Handlung und damit die schwächste Stelle im ganzen Drama. Im 5. Akt wird wie bei Buchanan die Opferung nicht auf der Bühne vollzogen, sondern in diesem Falle dem heimkehrenden Verlobten bis in kleine Einzelheiten genau geschildert. Wieder wird erst durch Ariphanassos Erzählungen von seiner Gefangennahme, seinen verschiedentlichen Abenteuern usw. die Handlung unnötigerweise ins Stocken gebracht. Wenn der ägyptische Prinz, der vor dem Auszug in den Krieg dem geliebten Mädchen zuliebe seinen Heidengöttern entsagt hat, am Schluß des Stückes der toten Braut ewige Treue schwört, so ist nach der ganzen inneren Anlage des Dramas wohl auch hierin ein Hinweis auf das Verhältnis der Christenheit zu ihrem Erlöser zu suchen.

Für den Gang des Jephtastoffes haben also bei Balde vor allem zwei neue Momente Bedeutung bekommen. Erstens die Einführung des Liebhabers, wenn dieser hier auch noch nicht bestimmend in den Gang der Handlung eingreift und bei der christlichen Deutung weniger zur Unterstreichung des Tragischen verwendet werden kann, als es in späteren Bearbeitungen desselben Stoffes der Fall ist; und zweitens kommt zum ersten Male eine selbständige Auffassung der Sage zum Durchbruch, die als Praefiguration im Jesuitendrama zwar nichts Ueberraschendes darstellt, hier aber in der Art und Einheitlichkeit der Durchführung als etwas Besonderes angesehen werden muß. Obwohl der Dichter das Drama nach Jephtas Tochter „Jephtias" nennt und damit schon andeutet, daß die Trägerin des präfigurativen Sinns hier Hauptperson ist, steht in der Charakterzeichnung doch immer noch Jephta im Vordergrund, der als liebender Vater, begeisterter Führer und tapferer Held in seinem Stolze und seinen Seelenkämpfen echtere Schattierungen aufweist als seine abgeklärte Tochter und der etwas allzu überschwengliche Verlobte oder die ganz zurücktretende Mutter.

Das Pathos, das bei allen Darstellern gelegentlich durchbricht und die Entfaltung des größten Prunkes bei der Aufführung ist ebenso eine Konzession an den Zeitgeschmack wie die Häufung der Bilder und Gleichnisse im Drama, obgleich diese Vorliebe für Vergleiche und Bildhaftigkeit bei einem Dichter, dem die „ganze sichtbare Welt eine große Heilige Schrift mit unzähligen Bildern, Parabeln, Gleichnissen und

Lehrstücken“[30]) ist, sich aus sich selbst erklärt. Balde ist geschmackvoll genug, sich von dem Schwulste und den Uebertreibungen seiner Zeit freizuhalten, während in der übrigen Jesuitendramatik und bei den Nachahmern seiner „Jephtias“ sich reichlich barockale Züge nachweisen lassen.

c) Andere Jephtadramen im Jesuitenlager.

Wenn Bach in seiner Baldebiographie[31]) angibt, daß am Schluß des Schuljahres 1674 in Neuburg die Studenten *„Jephtiadem, das Sinnbild des leidenden Christus“* aufgeführt hätten und er die Behauptung daran knüpft, es handele sich hierbei um Baldes „Jephtias“, so muß der Irrtum richtiggestellt werden. Wie aus einer in der Münchener Staatsbibliothek befindlichen, lateinisch und deutsch abgefaßten Inhaltsangabe hervorgeht[32]), ist im Herbst 1674 zu Neuburg ein Jephtadrama gespielt worden, das zwar in der Auffassung, wie schon der Titel verrät, sicher von Balde beeinflußt ist, im übrigen aber ein ganz anders geartetes, typisches Jesuitendrama gewesen sein muß. Anlehnung an Balde zeigt dieses Stück, das den Titel trägt: *„Jephtias Jurata a Patre pro Patriae Salute Victima Christi Patientis typus. Dass ist: Jephtias Ein Freywilliges Schlachtt-Opffer für das Heyl des Vatterlands: Und Ein lebhaffter Abriss Dess Für uns auffgeopfferten Sohns Gottes. Auff die Trawr Bine herfürgestellt, Von der Studierenden Jugend dess Fürstlichen Gymnasii Societatis Jesu, zu Neuburg an der Donaw den 4. und 6. Herbst Monath Anno 1674. Gedruckt zu Ingolstatt bey Johann Ostermayr o. J. (1674). 4. Bl. 4.“* außer in der Auffassung als Praefiguration auch in der Anlage und manchen Einzelheiten. Nach klassischem Muster streng gebaut, wird jeder der 5 Akte, mit Ausnahme des letzten, durch einen Chor beschlossen, der Betrachtungen anstellt und hier vor allem die praefigurativen Erklärungen gibt. (Chor I: Betrachtungen über göttliche Vorsehung, irdisches Glück . . ., Chor III: Jephta mit dem Opferholz ein Vorbild für den kreuztragenden Heiland usw.). Der Anfang des Stückes bringt wie bei Balde die Begegnung mit

[30]) Bach, Jos., Jacob Balde, Straßb. theol. Studien 6, Freiburg i. Br. 1904, 69.
[31]) Ebenda, 107 f.
[32]) Signatur: „Periochae Bavar. 4, 2193 III.

den Gesandten aus Gilead; der beunruhigende Traum der Mutter aber und ihre Bereitwilligkeit, sich für die Tochter zu opfern, erinnern an Buchanan. Der Schaulust des Publikums und dem Verlangen nach Abwechslung Rechnung tragend, werden die Nebenszenen mehr ausgestaltet und Episoden erfunden. Die Gesandten müssen erst einmal falsch verstanden und in Haft genommen werden, der Götzendienst des verblendeten Volkes wird vorgeführt, ein Anschlag auf Jephtas Tochter, das Gerücht, sie sei von den Bergen entflohen und ähnliche Einschiebsel sorgen für Unterhaltung. Soweit man aus dem bloßen Programm nach all dem schließen kann, scheint im Vergleich zu Baldes Drama eine bedeutende Verflachung in Bezug auf Gehalt und Technik vorzuliegen.

In einem anderen Bande von Jesuitenszenarien der Münchener Staatsbibliothek[33]) weist das Inhaltsverzeichnis des Buches ein Drama auf, dessen Titel: *„Jephte et Eucharistiae sacrificus, Pragae 1655"* auf eine ähnliche praefigurative Behandlung des Jephtastoffes schließen läßt. Das Szenarium selbst war nicht aufzufinden.

Ohne Praefiguration ist schon einige Jahre vor Baldes *„Jephtias"* ein Jephtadrama über die katholische Ordensbühne gegangen, das in der starken Verwendung allegorischer Figuren und in der Verschnörkelung und Verwirrung der Handlung am typischsten den barockalen Charakter der Jesuitenstücke verrät. Ganz auf die Schaulust besonders der des Lateinischen unkundigen Zuschauer berechnet, wimmelt es nur so von Götzen, Erynnien, Engeln, Teufeln, Furien, Straßenräubern, Propheten usw., ohne daß auch nur der Versuch gemacht wird, in der Haupthandlung über den biblischen Bericht hinauszugehen. Es genügt, wenn in dem jedem der 5 Akte folgenden Chore aus der vorangegangenen Handlung die Moral gezogen wird. Der Titel dieses Stückes ist:

> *„Jephte. Ductor Hebraeorum. Victor Ammonitarvm Victimarivs Filiae .... In Theatrum productus a Collegio Academico P. P. Ord. S. Benedicti, Salisburgi. Debiti obsequii gratia. Kalend. Julii. Anno 1632 . . . Latein & deutsch"*[34]).

---

[33]) Sign. Bavar. 4, 2197.
[34]) Vorh. Staatsbibl. München, Sign. Bavar. 4, 2197.

Schon weit ins 18. Jahrhundert hinein reicht endlich ein weiteres Jesuitenstück, das im Programm folgendermaßen bezeichnet wird: *„Jephte, ein Trauerspiel auf öffentlicher Schaubühne vorgestellt von einer . . . Jugend der fünften Schule bey den P. P. der Gesellschaft Jesu in der K. K. freyen Reichs-Stadt Aachen den 26. und 27. Herbstmonats im Jahr 1769 . . . Aachen"*[35]). Ebenfalls nicht auf typisch-messianischen Untergrund gestellt, zeigt dieses Stück mehr Selbständigkeit als es aus den übrigen Programmen ersichtlich gewesen ist. Neu ist hier, daß Jephta — allzu leichtfertig im Schwören — in eine doppelte Kollision gerät, als er auf der Tochter Bitte, nicht durch seine eigene Hand sterben zu müssen, ihr die Bitte mit einem Schwur zugesteht und dann den Eid brechen muß, da kein Priester sich zur Ausführung des Menschenopfers bereit erklären will. Die Weigerung des Priesters und der Versuch der Mutter, durch eine List das Leben des Kindes zu retten, gehen möglicherweise auf Christian Weises Jephtadrama zurück, das weiter unten abgehandelt werden soll.

Die Aachener Aufführung vom Jahre 1769 stimmt inhaltlich völlig überein mit einem Drama, das im Jahre 1755 in Düsseldorf von Jesuitenschülern aufgeführt worden ist und den Titel trägt: *„Jephte. Ein Traurspiel, welches zu Ehren des . . . Herrn Carl Theodor Pfalz-Grafen bey Rhein . . . von der auserlesenen Jugend der 5. Schule . . . Jesu . . . 24. und 25. Herbstmonath 1755 wird aufgeführet werden. Düsseldorf."* Anstatt des Zwischenspiels wird dieses Stück durch Tänze unterbrochen, die den Inhalt der einzelnen Akte symbolisch ausdeuten (II, Kampf zwischen Kindes- und Gottesliebe, IV, Opferszene Abrahams usw.).

Der im Beethoven-Gymnasium zu Bonn befindliche Sammelband[36]), der das Düsseldorfer Programm enthält, weist außerdem ein durch Zwischenspiel, Tanz und Arien unterbrochenes Drama aus dem Jahre 1781 auf, das die Praefiguration wieder aufnimmt und den Titel führt: *„Jephtias, Ein Trauerspiel, Auf offener Schaubühne vorgestellet von einer Wohledlen . . . studirenden Jugend zu Andernach . . . Im*

[35]) Vorh. Stadtbibl. Aachen, Sign. Aq. 2780, Aachener Jesuitendramen.

[36]) Schuldramen aus Jesuiten- und anderen geistlichen Anstalten des 17. und 18. Jahrhunderts, I. Bd.

Jahre 1781 . . . Neuwied". Nachdem Jephta zu Beginn des 1. Aktes das Gelübde geleistet hat, wird im 2. Akte vor der Begegnung — wie bei Buchanan — eine Erneuerung des Schwures eingefügt. Die Beweinung auf den Bergen, der Verlobte des Mädchens, die himmlische Vision, die die Opferung des Mädchens als Vorbild für den Opfertod Christi hinstellt, lassen an eine Beeinflussung durch das Drama Jakob Baldes denken. Der Verlobte versucht hier aber, den Feldherrn an der Ausführung des Opfers zu hindern und will schließlich selber sterben, als er seine Braut nicht retten kann.

Da die Jesuitendramen selten gedruckt worden sind und wir auch in Bezug auf die Jephtadichtungen nur auf Szenarien angewiesen sind, läßt sich weder ein Vergleich mit Baldes berühmter Jephtatragödie noch mit den anderen Dramen untereinander genau durchführen. Bemerkenswert ist nur, daß die Stücke, die zeitlich dem Balde'schen Drama nahe stehen, die Praefiguration und andere Anklänge an Balde zeigen, während das vorher entstandene Stück und die Dramen des 18. Jahrhunderts — mit Ausnahme des letztgenannten — sich als von Balde unabhängig erweisen. Das späte Datum der beiden Aufführungen von 1755 und 1769 zeigt, daß der Jephtastoff fast bis zur Auflösung des Jesuitenordens auf den Bühnen der Jesuiten lebendig geblieben ist.

IV. Der Jephtastoff im Barock.

Bezeichnend ist es, daß in der eigentlichen Barockdichtung sich zum ersten Male die Lyrik mit dem Jephtastoff beschäftigt und ferner, daß Jephta, der bisher fast allein im Vordergrund gestanden hat, diesen Platz nun seiner Tochter einräumen muß. In dem Jahrhundert einer vertieften Seelenkunde und in einer Zeit, die für die heldenhafte und leidende Frau gesteigertes Interesse empfand, ist es erklärlich, daß man das Schwergewicht auf das tragische Los des Mädchens legte und alles ablenkende Rankenwerk der Handlung einmal beiseite ließ. Der Stoff kam dem Empfinden des Barockzeitalters mit seinem ausgesprochenen Sinn für die Vergänglichkeit alles Irdischen und seiner antithetischen Einstellung sehr entgegen. Auf der einen Seite die blühende

Jugend des Mädchens, der Tochter des ersten Mannes im Lande, ihr Recht auf Liebesglück und Erfüllung ihres Frauentums, auf der anderen Seite der unerbittliche Tod in seiner grausamsten Form als blutige Opferung; der sonnige Frühling auf den Bergen und die Klage des Mädchens kurz vor dem Eingang in die ewige Nacht, der Kampf gegen den Untergang im Leiden, das alles paßt in eine Zeit, der „dieses leidvolle Gefühl der Vergänglichkeit alles irdischen Tuns und Treibens" so „machtvoll pathetisch"[1]) seinen Stempel aufdrückt. Die Frage nach dem Sinn von Leben und Tod wird ja zum Grundproblem des todessüchtigen, durch den dreißigjährigen Krieg erschütterten Jahrhunderts, in welchem „höchste und leidenschaftlichste Bejahung des Lebens" neben tiefster „asketischer Verneinung", Todeshaß neben Todesliebe steht und ein „verzweifeltes Sichanklammern und Haltsuchen" in einer nervösen, feinnervigen Religiosität seinen Ausdruck findet. „Der Drang zum subjektiv-seelenhaften Erlebnisausdruck" führt dazu, vom Drama zur Lyrik überzugehen, und in dieser Umstellung „deutet sich die ganze Verinnerlichung und Verfeinerung, die Wendung vom Objektiven zum Subjektiven an".

1. Hofmann von Hofmannswaldau.

Bei einem Jacob Balde, bei Gryphius oder einem Dichter der Mystik des 17. Jahrhunderts wären nun sicherlich in der lyrischen Erfassung des Jephtastoffes diese Verinnerlichung und der Todesgedanke reiner zum Ausdruck gekommen, als es bei dem kühl-rationalistischen Formenmenschen Hofmannswaldau zu erwarten war. Immerhin spricht schon die Betonung des Lyrischen und die Herausstellung der Frau bei ihm und seinem Verehrer, dem Verfasser der „Asiatischen Banise", für die veränderte Einstellung des Barock. Hofmannswaldaus langes monodramatisches Gedicht: *„Thränen der Tochter Jephte"*, das um 1647 angesetzt wird[2]) und auf eine „Oratio Jephtae filiam immolaturi" des niederländischen Neulateiners Caspar Barlaeus als Quelle zurückgehen soll[3]),

[1]) Vgl. hierzu u. z. folg. Rehm, Walter, Der Todesgedanke in der dtsch. Dichtung v. Mittelalt. b. z. Romantik, Halle 1928, 189 ff.

[2]) Hübscher, A., Die Dichter der Neukirch'schen Sammlung. Anhang. Zur Chronologie der Gedichte Hofmannswaldaus, 286, Euph. 24, 1922, 278 ff.

[3]) Ettlinger, Jos., Christian Hofmann von Hofmannswaldau, Diss. Halle, 1891, 36.

sucht, dem Titel entsprechend, nichts als die Klage des Mädchens auf den Bergen poetisch darzustellen. Der Tod als Zerstörer bildet hier das Grundmotiv; doch wo sonst im Barock die Seele von dem großen Geheimnis des Todes aufs tiefste erschüttert wird, glaubt Hofmannswaldau durch glatte Form, spitzfindige Antithesen, Metaphern und frostige Wortspiele über den Mangel an echtem Empfinden hinwegtäuschen zu können und bringt nichts als eine episch breite Umschreibung immer derselben Stimmung, ohne dramatische Bewegtheit und ohne Tiefe. Blumen, Bäume, kristallklare Gebirgsflüsse sind nur Staffage und werden angerufen, um das Dahinwelken des jungen, blühenden Mädchens, ihren Schmerz und ihr beklagenswertes Schicksal deutlicher vor Augen zu führen. In ganz subjektivistischer Einstellung bezieht Jephtas Tochter alles nur auf ihre eigene Persönlichkeit und wehrt sich gegen die „ungereimte Pflicht", für ihr gutgemeintes Entgegeneilen so hart bestraft zu werden. Daß Ammon in Hohngelächter ausbrechen wird, wenn er erfährt, um welchen Preis Jephta gesiegt hat, macht ihr mehr Sorgen als die Gewissensnot des Vaters, die überhaupt nicht erwähnt wird. Nur daß der Vater um ihren Verlust weinen wird, gewährt ihr einen ähnlich billigen Trost wie der Gedanke, daß „uns ein allgemeiner Pfeil" tötet und daß der, der „heute stirbt", „morgen nicht mehr sterben" muß. Geradezu peinlich berührt es, wenn der Dichter die marinistisch schwülstige Art, mit der er seine galanten, stark erotisch gefärbten Liebesgedichte auszustatten pflegte, auch auf das biblische Motiv anzuwenden sucht und Jephtas Tochter ein Preislied auf ihre körperlichen Reize, an die der Tod „die faulen Zähne setzen" wird, in den Mund legt. Sinnlichkeit auf der einen Seite, auf der anderen ständige Betonung makelloser Reinheit — echtestes Barock mit seinem Verlangen nach letztem Lebensgenuß und dann wieder dem Ekel vor diesem Leben und dem Sehnen nach dem Reinen und Ewigen. Dieser Zug zum Ewigen und das Bewußtsein, daß Tod schöpferischer Wandel sei, wird zwar auch bei Hofmannswaldau angedeutet, wenn sein Gedicht in die Worte ausklingt: „Der Schönen Geist / so Fleisch und Blut bekrieget / Und mehr gethan als Ammon obgesieget / Wird mit der Zeit der Sonnen Nachbar seyn", erscheint aber hier nach dem bloßen Klagelied über das Vergehen körperlicher

Reize nur ganz äußerlich als wirkungsvoller Abschluß. Aehnlich wie in der „Erleuchteten Maria Magdalena" macht sich in dieser Jephtadichtung die Einwirkung des italienischen Schwulstes schon viel stärker bemerkbar als in den drei früher entstandenen monodramatischen Gedichten[4]), die alle in der Sammelausgabe von 1679 unter dem gemeinsamen Titel „Poetische Geschicht Reden" zusammengefaßt sind.

2. Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen.

Liebenswürdiger und lebenswahrer ist die Mädchengestalt bei Ziegler[5]) gezeichnet, wenn auch die dichterische Form nicht glücklich gewählt ist und Ziegler im Sprachlichen der Lohensteinschen Schule alle Ehre macht. Die „Heldenbrieffe des unvergleichlichen Herrns von Hoffmannswaldau haben" ihn „veranlasset, als ein Blinder dem Lichte zu folgen" (Vorwort) und in der Art dieses „Nordsternes" seine Jephtadichtung in die Form der im 17. Jahrhundert so in Mode gekommenen Heroide zu fassen. Auf eine lange Einleitung in Prosa folgen zwei Paar Briefe. Der erste ist von Prinz Jackim an seine in den Bergen weilende Braut Iphis gerichtet, der zweite enthält die Antwort von Iphis, der 3. und 4. Brief werden zwischen Jephta und seiner Tochter gewechselt. Die im Barockzeitalter so beliebte Hundertzahl findet sich auch hier: jeder der vier Briefe zählt genau 100 kreuzweis gereimte Alexandriner. Da der biblische Stoff Vorsicht gebot, tritt die Galanterie und Erotik nicht so stark hervor wie in den fingierten Liebesbriefen der Hofmannswaldauschen Heroiden. Barock ist schon der Titel bei Ziegler:

> *„Die in Blut begrabene Keuschheit"* in „Helden-Liebe der Schrifft Alten Testaments in 16 anmuthigen Liebes-Begebenheiten . . . Weidmann, Leipzig 1691"[6]).

In der Prosaeinleitung wird die biblische Erzählung in größter Breite wiedergegeben und durch zahlreiche Reflexionen unterbrochen. Für den Barockdichter bildet die Beschreibung der schönen Mädchengestalt, die mit ihren „flammenden Augen . . . als eine Sonne unter den Sternen . . . blitzte", ein ebenso wichtiges Moment wie die Schilderung des

[4]) Ettlinger a.a.O., 35.
[5]) A. D. B. 45, 169 ff.
[6]) Vorh. u. a. Staatsbibl. Berlin.

Schlachtfeldes mit den unzähligen Leichen und den von dem Blute der Erschlagenen schlüpfrigen Wegen oder die Ausmalung der Opferzeremonien, die dem Gesetze gemäß im Zerstückeln des Opfers und im Abziehen der Haut bestehen sollten. Nach einer Abschweifung in die alttestamentliche Anschauungswelt, in der es „vor eine große Schmach gehalten wurde / wenn ein Frauenzimmer im ledigen Stande mit Tode abgieng", müssen sich erst die „Herren Papisten" einen Hieb einstecken, daß sie in der milden Auslegung des Jephtaopfers von „ihrer canonisierten Bibel abweichen", ehe Ziegler nach einer wüsten Beschimpfung des christlichen Zönobitentums überhaupt zum eigentlichen Thema kommt. Vorher versucht er noch — vielleicht in Anlehnung an Buchanan — umständlich zu beweisen, daß Jephtas Tochter mit der griechischen Iphigenie identisch sei und die Jephtaerzählung in der Agamemnonsage ihren Ursprung zu suchen habe.

Der Inhalt der eigentlichen Dichtung ist wie bei Hofmannswaldau lyrisch gehalten, die Personen aber sind menschlicher erfaßt und farbiger dargestellt als bei dem Vorbild. Am schwächsten erscheint Jackim, der in tiefster Verzweiflung lieber ganz Gilead in Flammen als seine Verlobte auf dem Opferaltar sehen will. Die Anfangsworte mögen als Beispiel für den Stil der ganzen Heroide dienen: „Bestürzte Trauer-Nacht! Pech-schwartze Finsternissen! Wo Iphis Sonne sinckt in eine Todten-See. Wo Dunckelheit und Blut die schönsten Sterne küssen. Wo Jackim untergeht. Schmertz! Jammer! Ach und Weh!"

Auf den Vorschlag zur Flucht geht Iphis im Antwortbrief nicht ein, da sie zunächst wie bei Christian Weise an die scharfe Bewachung denkt, die sie vor „Feind und Freund" beschützen muß. Fast schon dem Irdischen entrückt, hat Jackims Brief ihren Schmerz von neuem entfacht. Aber sie weiß, daß nur der „Liebe Wunder-Krafft" seinen „Kiel getrieben" hat, darum soll „kein rauhes Wort" den Freund verletzen, obwohl er „Straff und Zorn sehr wohl verdienet" hat. Sogar etwas von ihrer früheren Schalkhaftigkeit bricht bei aller Traurigkeit durch, wenn Iphis den „süßen Wechsel" erwähnt, der Jackim ihren Tod bald vergessen lassen wird, „weil sich ein Manns-Bild ja nicht leicht zu tode grämt." Doch sofort wieder ernst geworden, dankt sie für sein „getreues Lieben / von dessen Brennen nie die Keuschheit

ward verletzt". Bis zur Gruft soll ihr Herz dem Verlobten gehören, nach dem Tode aber wird Gott ihr Liebster sein. Auch Zieglers Iphis ist sich vollkommen klar darüber, was der Tod in so jungen Jahren bedeutet, und wie bei Hofmannswaldau denkt sie im Briefe an den Vater an ihren jugendschönen Leib, dessen Blüte ohne Frucht sich schon in ihrer „Knospe schließen" muß. Aber tapfer wie die Heldentochter in der Bibel will sie „des Vaters Wort" durch ihren Tod erfüllen, und ihr „Gehorsam soll des Opffers Zierde seyn". Auch hier endet die Dichtung mit einem Ausblick auf die Verherrlichung in der jenseitigen Welt, die dem Barockmenschen ja noch völlige Gewißheit bedeutet. Aber die Todesbejahung, die Sehnsucht nach dem Ewigen tritt hier viel mehr hervor als in dem Gedicht Hofmannswaldaus, wo fast nur die irdische Seite des Todes betont war. Der Tod drängt hier „den Menschen nicht ins diesseitige Leben zurück . ., sondern weist ihn ins Unsichtbare, . . er braucht den Tod, um sich in seiner Art zu vollenden"[7]). Iphis weiß, daß ihr „geweihter Tod nicht . . . von ungefehr" kommt und daß erst der Tod sie zur „wahren Ruhe" bringt. Wahre Ruhe liegt für den Menschen des Barock eben erst im Jenseits, darum scheut Jephtas Tochter, nachdem sie schon erkannt hat, daß auch „die Lieb ein zeitlich Wesen sey", nicht mehr den Tod und reift mit einem jauchzenden: „Ich sterbe voller Lust . . und gehe durch die Grufft ins Land der Frommen ein" ganz zum Tode heran. Daß hinter allem Glanz des Lebens die Vergänglichkeit steht und das Leben nur Durchgangsstation zum Ewigen bedeutet, wird sogar ganz deutlich ausgesprochen, als Jephta nach anfänglich verzweifeltem Jammer über die Grausamkeit des Geschickes, allmählich ruhiger werdend, die barocke Einstellung zum irdischen Leben in die tröstenden Worte kleidet: „Du bist in dieser Welt nur Pilgramin und Gast" und seine Tochter ermahnt, „nur den Krantz, doch nicht den Todesfall" zu beweinen.

Bei Hofmannswaldau hatte Jephtas Tochter zwar richtig erkannt: „Die Mahlerey und Schmincke vieler Worte / die reimen sich nicht wohl zu diesem Orte"; trotzdem aber wollte er ebensowenig wie sein Nachahmer auf den damals

---

[7]) Rehm, a.a.O., 242.

so bewunderten Wortschwulst verzichten. Das „Wort wird Eiss, die Lippen werden Stein", die Tränen heißen „Cristall", der zu Iphis' „Rosen" (für Blut) fließen wird. Der „schwanenweiße Schild" der Brust, der „warme Schnee" der Haut, „darauf Granaten blühen", der „Corall der Lippen", dieser typische Stil Hofmannswaldaus drängt sich bei Ziegler zwar nicht in der Häufung auf, wird dafür aber manchmal an Geschmacklosigkeit der Bilder noch übertroffen. Iphis' Tod ist Jackim eine „Centnerlast", sein „Trauer-Kiel .. zeucht aus Grab und Grufft den schon entrückten Sinn", ihr „Schnecken-Blut" soll „der blasse Tod nur küssen". Diese Uebertreibung in der Verwendung schwülstiger Vergleiche und Metaphern trägt neben Form und Versmaß wohl die Hauptschuld daran, daß auch Zieglers Jephtadichtung trotz psychologischer Vertiefung und Herausarbeitung des barokken Todeserlebnisses keinen Anspruch auf wirkliche Kunst machen kann. Dem modernen Leser wenigstens kann diese Heroide ebenso wenig geben wie das schwülstige, süßliche Jephtagedicht Hofmannswaldaus.

Wäre das cr. 1710 entstandene Drama des lutherischen Theologen Johann Christoph Männling[8]), dessen Titel „*Des Jephtae Tochtermord*" an Weises Jephtakomödie erinnert, heute noch erhalten, so hätte sich dem Gedicht und der Heroide ein echtes Barockdrama zur Seite gestellt. Da Männling außerdem ganz ausgesprochen aus der Lohensteinschen Schule kommt, wäre neben Hofmannswaldau und Ziegler auch der dritte Hauptvertreter des barocken Schwulstes, wenn auch nur indirekt durch Nachahmung, an der Gestaltung des Jephtastoffes beteiligt gewesen.

3. Hans von Assig.

Von Hofmannswaldau beeinflußt, greift ein weiterer Vertreter der 2. schlesischen Schule, Hans von Assig[9]), den Stoff auf, leitet aber durch schlichtere Gestaltung und völlige Vermeidung des Erotisch-Galanten und Schwülstigen wie Mühlpfort u. a. schon zu den geistlichen Dichtungen des 17. Jahrhunderts über. Assig, als Kammerdirektor zu Schwiebus 1694 gestorben, wird von den Zeitgenossen neben Mühlpfort, Gryphius und Abschatz zu den berühmtesten schlesi-

[8]) A. D. B. 20, 209 f.
[9]) A. D. B. 1, 624.

schen Poeten gerechnet[10]). In seinem zweiteiligen, kurzen Gedicht „*Die Tochter Jephta*“[11]) wendet er für den 2. Teil dieselbe Ueberschrift an, die Hofmannswaldau seinem Gedicht gegeben hatte: „Thränen der Tochter Jephta“. Während sich hier in den Klagen über die Flüchtigkeit von Glück und Leben der barockale Grundzug noch verrät, schildert der 1. Teil im Wechselgesang zwischen Vater und Tochter den Moment der Begegnung als knappen Tatsachenbericht in poetischer Form. Ohne in die Tiefe zu gehen oder scharf umrissene Charaktere zu bieten, sticht dieses Gedicht in seiner Einfachheit und Kürze, unterstützt durch die Frische und Natürlichkeit des wechselnden Rhythmus, angenehm gegen das blumenreiche Pathos Hofmannswaldaus ab. Die Verwendung der Daktylen bei der freudigen Aufforderung zum Willkommensgruß am Anfang des Gedichtes („Auf! auf! liebste Schwestern, der Vater ist da, auf! laßt ihm zu Ehren Die Paucken itzt hören, er kommet schon nah“) und die Umstellung auf schwebenden Rhythmus bei Beginn des elegischen 2. Teils verrät rhythmisches Feingefühl und vermag das Stimmungsmäßige weit geschickter herauszuheben als es die steife Regelmäßigkeit der fünffüßigen Jamben bei Hofmannswaldau zustande brachte. Um den schon im Formalen deutlich hervortretenden Unterschied zwischen den beiden Dichtungen aus der 2. schlesischen Schule klarer erkennen zu lassen, seien den Anfangsversen der Klage bei Assig, die fast an den berühmten Abschiedsmonolog der Schiller'schen „Jungfrau von Orleans“ erinnern, die ersten Verse des anderen Gedichtes gegenübergestellt:

H. v. Assig:

Hört, ihr Wälder!
Merckt auf, ihr Felder!
Hört ihr Winde!
Wie geschwinde
Muß ich sterben!
Hört, ihr blumenreichen Auen,
Ich werde euch nun nicht mehr schauen,
Gute Nacht! ich muß verderben.

H. v. Hofmannswaldau:

Du schönes Thal, mit Lieblichkeit umgeben /
In dessen Schooss viel tausend Blüten schweben /
Laß meine Klagen ein:
Laß was du schaust aus meinen Augen schießen /
Durch Laub und Gras der schönen Gegend fließen /
Und ihren Schmelz damit gewaschen sein.

[10]) Ebenda.
[11]) Herrn Hannss von Assig. Gesammelte Schriften, Breslau 1719, Geistliche Oden, 93 ff.

V. Christian Weise.

Nachdem der Jephtastoff auf dem Wege über das Jesuitendrama und die Barockdichtung eine gewisse Entwicklung und Vertiefung erfahren hatte, bedeutet seine Bearbeitung durch Christian Weise, den großen Gegner des Barock, in jeder Hinsicht einen Rückschritt. In bewußter Ablehnung des Schwulstes und der Unnatur seiner Zeit und in der Sucht, das menschliche Leben so darzustellen wie es in Wirklichkeit ist, stellt der letzte große Schuldramatiker in seinem Jephtadrama Menschen auf die Bühne, die jeder betonteren Individualität entbehren. Es sind Menschen des Alltags mit ihren kleinen Sorgen und Freuden, ihrem Egoismus, ihrer Kleinlichkeit und Lächerlichkeit, wie sie zu Dutzenden herumlaufen und bisweilen gute Typen für die Komödie abgeben können, die aber der Tragödie fern bleiben müssen. Gerade der Jephtastoff erfordert starke Charaktere, die, von einem großen Schicksal getragen, in der Geschichte der Menschen fortleben und Anspruch auf das Interesse der Nachwelt erheben. Schon das Festhalten an dem freiwillig geleisteten und so schwer ausführbaren Gelübde setzt starke Menschen voraus, die ihr Ich einer Idee unterzuordnen vermögen, mag diese Idee Gott oder Pflicht oder sonstwie heißen und mag sie sich auf noch so großem Irrtum aufbauen. Weises Menschen glaubt man eine solche Charakterfestigkeit nicht, und ohne diese geht hier die Grundlage für den tragischen Konflikt verloren. So kommt es, daß Weise trotz seiner für das Barockzeitalter ungewöhnlichen formalen und poetischen Begabung die herbe Schönheit der biblischen Vorlage geradezu trivialisiert und die Nebenszenen und komischen Episoden ihm wie meistens besser geraten als die ernste Haupthandlung.

Wie Hans Sachs wollte Weise in seinen biblischen Dramen keine Tragödien im eigentlichen Sinne schaffen, sondern lediglich Dramatisierungen einer literarischen Vorlage geben, wobei ihm, wie den Dramatikern der Reformationszeit, „das, was die heilige Schrift bot, maßgebend und unberührbar war“[1]). Aber von den bewegenden Tendenzen der Schuldramatik des 16. Jahrhunderts ist jetzt kaum noch

[1]) Schauer, Hans, Christian Weises biblische Dramen, Görlitz 1921, 27.

etwas übrig geblieben. Der Hauptzweck war der, die Schüler zu der „politischen und galanten" Bildung des von der französischen Kultur beeinflußten, höfisch gerichteten Jahrhunderts zu führen, das oratorische Talent zu fördern, die Kenntnisse der Ethik und Geschichte zu vermitteln und vor allem neben der Belehrung auch Belustigung und Unterhaltung zu bieten[2]). Schon unter diesen rein erzieherischen und unterhaltsamen Tendenzen mußten Weises Dramen leiden; dazu kam, daß der Zittauer Schulrektor bei den drei Aufführungen, die jährlich stattfanden, möglichst alle Schüler einmal beschäftigen wollte und darum gezwungen war, mehr Personen und Zwischenszenen einzuführen, als es der Uebersichtlichkeit und dem Bau des Stückes dienlich war.

Auch in der ersten seiner zahlreichen biblischen Komödien:

„Der Tochter-Mord Welchen Jephtha unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat / Den 13. Febr. 1679. Auff der Zittauischen Schaubühne vorgestellet . . Dresden und Zittau 1680"[3]),

in der 44 Personen mitwirkten, drängt sich die Nebenhandlung so stark in den Vordergrund, daß der Handlungskern oft ganz verwischt wird. In die Haupthandlung übernimmt der Dichter den Verlobten der Tochter Jephtas aus Jacob Baldes Drama. Auch andere Züge erinnern an das Jesuitenstück, und bei der großen Belesenheit des Polyhistors ist es nicht ausgeschlossen, daß Weise das berühmte Balde'sche Drama gekannt hat. Sicher ist aber — und das scheint man bisher ganz übersehen zu haben — eine direkte Beeinflussung von dem noch berühmteren Jephtadrama des Schotten Buchanan festzustellen, was im weiteren nachgewiesen werden wird.

Die Haupthandlung führt wie bei Balde zuerst nach Tob, wo Jephta sich energisch weigert, die Führerschaft in Israel anzunehmen und darin von Prinz Dodo unterstützt wird, der sich nicht gern von Jephtas Tochter trennen will. Ein Prophet, der schließlich um Rat gefragt wird, verkündet den Willen Gottes, d. h. der Partei, die ihn höher bestochen hat, als Prinz Dodo es zu tun vermochte, und legt Jephta, den man schon vorher mit der Aussicht auf den Fürstentitel

[2]) E. Schmidt, A. D. B. 41, 527.
[3]) Vorh. Univ. Bibl. Breslau.

geködert hat, die Annahme der Führerschaft nahe. Im 2. Akt kommt es nach langen Verhandlungen mit dem Feind, die zum Schluß in ein wüstes Geschimpfe ausarten, zum Kriege. Jephta legt vor einem großen Kreise von Kriegsleuten und Aeltesten das Gelübde ab. Die bösen Träume von Jephtas Gemahlin im 3. Akt drehen sich nicht so sehr wie bei Buchanan um das Leben des im Kriege kämpfenden geliebten Mannes, als vielmehr darum, ob sie „eine Fürstin bleiben / oder ob" sie „den betrübten Titul einer Wittbe annehmen" wird. Da bringt Prinz Dodo selber — kürzer als bei Buchanan der Bote — die Nachricht von der vollständigen Vernichtung der Feinde. Seine Verlobte bewegt die sich erst zimperlich zierenden Gefährtinnen endlich dazu, mit ihr dem Vater singend entgegen zu gehen. Wie in den früheren Jephtadramen hält Jephta nach der Begegnung mit der Tochter erst noch mit der Enthüllung seines Geheimnisses zurück und wird darnach, durch Dodos eindringliche Vorstellungen in Rührung versetzt, sogar für eine Weile von seinem Vorhaben abgebracht. Die folgende Szene (III,14) zeigt nicht nur in denselben Gedanken und ihrer Anordnung eine auffallende Aehnlichkeit mit Buchanan, sondern kann geradezu als wörtliche Uebersetzung des lateinischen Textes angesehen werden. Auch bei Weise will die Mutter sich für ihr Kind opfern, und wie bei Buchanan macht Jephta ihr klar, daß sein Schmerz, dem sich Schuld beimengt, größer sei als der ihre. Beide Mütter pochen darauf, daß das Kind nicht unbeschränkter Besitz des Vaters allein sei. Eine kurze Gegenüberstellung der beiden Texte möge die starke Abhängigkeit Weises von Buchanan verdeutlichen:

Buchanan:	Weise:
Quid? polliceri quod tuum non est potes?	Wer eine Gelübde thut / der sol etwas eigenes wegschencken.
Mea nata non est?	Wie? ist die Tochter nicht mein?
Est. sed etiam ut sit mea.	Ja / doch sie hat auch eine
Commune pignus quum sit, uni cur patri Mactare, uitam mihi tueri non licet?	Mutter. Und wo steht es geschrieben / daß der Vater ein Kind schlachten darff / und der Mutter sol nicht freystehen / dasselbe beym Leben zuerhalten.

Die Mutter fordert nun wie bei Buchanan das Mädchen auf, dem Vater mit Bitten zu Füßen zu fallen. Die Tochter tut dies und erinnert den Vater auch hier an ihre Zärtlich-

keit und Liebe. Sie will aber sterben, wenn sie eine Schuld begangen hat. Darauf antwortet der Vater:

Nil nata per te perpetratum est. ... meae Immerita poenas pendis imprudentiae.

Mein Kind / ... Du hast nichts gesündiget / mein unbedachtsamer Mund muß die Schuld tragen.

Darauf die Mutter:

... unum coniugem coniux rogo, Atque id supremum, me mori pariter iube. Mortem imputare, si me amas, potes mihi. Sin oderis, tibi, doloribus exime Me morte, teque libera molestijs.

. . . heiße ich noch die liebste Joseba/ so gönnet mir den Todt/... Bin ich aber in euren Haß gerathen / so schaffet mich durch dieses Mittel aus den Augen weg.

Der Vater:

Patratur una caede sceleris plus satis.

Es ist genung / daß ich einen Todtschlag begehe.

Mutter:

O sanctitas, o fas, & innocentia, Peccare metuit immolator filiae.

Du heillges Hertze / schämestu dich vor dem Todschlage / und wilst der Tochter Blut sauffen?

Tochter:

Omitte mater lacrymas charissima . . . posthac rogo, ne quid patri causa mea succenseas, neu sis molesta. mortuis si quis super sensus sepultis est eorum quae gerunt Viui, futurum crede manibus meis, Vt si quid aliud, id quidem gratissimum, Si uos beatos . . . .

Ach Fr. Mutter es ist genung. . . . last mich zu guter letzt keine Fehlbitte thun / und sehet den Herrn Vater deswegen mit keiner Unfreundlichkeit an. Ist es möglich / daß wir nach dem Tode was empfinden / so wil ich dieses an statt des besten Trostes annehmen . . .

Mutter:

. . . Dominetur Ammon, pristinum ferat iugum Judaea: quanuis serua, certe uiueres . . .

. . . verflucht seyn die Ammoniter / daß sie den Sieg so schändlich verlohren haben. O wie gerne wolte ich dienen / wenn ich nur meine Tochter . . . behalten könte.

Die Tochter bleibt gefaßt und bittet nur um die Frist von zwei Monaten zur Beweinung der Jungfrauschaft. Im 4. Akt überlegt die in Trauer gekleidete Tochter, was sie nun eigentlich beweinen soll: ihre „Jungferschafft, welche nun zur höchsten Schmach als ein unfruchtbarer Baum dahin

gerissen wird: Oder" ihren „liebsten Dodo, welcher sich über dem Brandopffer selbst verzehren muß" (IV,1). Die Freude, für Vaterland und ihren Vater sterben zu dürfen, diese „Weissheit" ist ihr „zuhoch". Sie will „diese Ehre lieber einer andern überlassen, welche den tapfersten Prinz Dodo noch nicht in jhr Hertze gefasset hat." Die Aufforderung Dodos, mit ihm zu fliehen, weist sie mit dem Hinweis auf die starken Wachen zurück, die eine Flucht unmöglich erscheinen lassen. Dem unerforschlichen Verhängnis, das hinter der zufälligen Begegnung mit dem Vater stand, ergibt sie sich schließlich und bittet Dodo in herzlicher Weise, ihr ein gutes Wort mit auf den Weg zu geben, verwirft aber seinen Vorschlag, mit ihr zu sterben, indem sie ihn auf das Sündhafte eines Selbstmordes aufmerksam macht. Nachdem im 5. Akt die von der Mutter inszenierte Entführung mißglückt ist, da die Bauern sich vergreifen und statt der Tochter Jephtas eine Freundin erwischen, weiß Prinz Dodo, der sich noch kurz zuvor aus Liebe das Leben nehmen wollte, sich etwas sehr rasch mit dieser schönen Asuba zu trösten. „Wil Thamar einen Liebsten in jener Welt suchen / so mag sie wissen / daß ich die Liebe noch in dieser Welt genießen wil" (V,3), entschuldigt sich der edle Liebhaber, der überdies unmittelbar nach der Trennung von seiner Verlobten deren Vater aus Rache in schmählichster Weise bei den zur Gratulation erscheinenden ephraimitischen Gesandten verleumdet und verraten hat. Als Jephta endlich das Opfer beschleunigen will, wird die Handlung dadurch von neuem aufgehalten, daß der Schuloberst Micha sich entschieden weigert, die Opferung auszuführen. Dieser bringt einem Vornehmen aus Gilead gegenüber genau dieselben Argumente gegen das Menschenopfer und in derselben Reihenfolge vor, wie es bei Buchanan der Priester in der Unterredung mit Jephta tut. Um ein Beispiel zu geben:

Buchanan:	Weise:
Mactare natum iussit Abrahamum Deus.	Abraham hat dergleichen Befehl von GOtt empfangen.
Quid iussit, idem quoque uetuit occidere.	Aber GOtt der es befohlen hatte / befahl auch hernach das Wiederspiel.
Cur ergo iussit?	Warum hat ers aber befohlen?
Vt probaretur fides Seclis futuris.	Damit die Nachwelt ein Exempel des Glaubens hätte.

Cur uetuit?	Warum hat ers verboten?
Ostendere Vel hinc uolebat, uictima obedientiam Magis placere.	Damit die Nachwelt wissen möchte / Gehorsam wäre besser als Opffer
. . .	. . . . .
Jubet Deus Vouere?	Die Gelübde werden aber von Gott befohlen.
Sane.	Ich gebe es zu.
Et uota solui postulat?	Er wil auch / daß sie gehalten werden.
Sic est.	Ich bin nicht darwieder.
Morantes increpat, et a perfidis Poenas reposcit?	Ja er strafft die Nachlässigen . . . . (V,6).

Als sich schließlich die Unterpriester — schon aus Haß gegen den Schulobersten — zur Ausführung der Opferung bereit erklären, verkündet ein von der Mutter bestochener Prophet im letzten Augenblick, daß das Gelübde auch auf andere Weise, durch Ehelosigkeit, erfüllt werden könne. Diesen Lösungsversuch hat Weise nur aufgegriffen, weil er Stoff zu einer neuen aufregenden Szene bot; er wird von dem falschen Propheten eben nur als List der verzweifelten Mutter in Szene gesetzt und von Jephta auch nicht einen Augenblick ernst genommen. Im Gegenteil, alles Bitten der Umgebung hat nur den Erfolg, daß das Opfer nun sofort an einem anderen, ungestörteren Ort vollzogen werden soll. Als die Fürstin erfährt, daß ihre List nicht geglückt und das Opfer vollzogen ist, verfällt sie in Wahnsinn, eine Wendung, die von späteren Bearbeitern des Stoffes wieder aufgenommen worden ist. Thamars Gespielinnen beschließen das Stück mit einem Trauergesang.

Wenn schon die zahlreichen Bestechungs- und Liebesszenen die Einheitlichkeit der Haupthandlung gesprengt haben, so führen die vielen Zwischenszenen, die meist garnicht oder nur sehr lose mit der Handlung verknüpft sind, zur völligen Verwirrung und Auflösung der dramatischen Form, auf die es Weise ja auch nicht ankam. Die fünf Stunden, die jede Aufführung traditionell dauerte, mußten so ausgefüllt sein, daß keine Langeweile entstand; und daß das nicht geschah, war ein Hauptverdienst des von den Banden übernommenen Pickelhering, der bei Weise neben den Bauern und Dienern Hauptträger der Unterhaltung ist und dem Ganzen Lebendigkeit und oft recht gute Komik verleiht. Aus der kleinbürgerlichen Welt genommen, ist der Narr, dem als eine Art parodistischen Chorus alles zu sagen

erlaubt ist[4]), überall bequem verwendbar und darum auch hier in dem Jephtadrama am Monolog, an der Technik und dem Beiseitesprechen, der Anrede ans Publikum usw. am stärksten beteiligt. Als Platz-Inspector, Callfactor, Bindfaden-Inspector macht er sich mit seinem Stolz auf die wunderlichsten Amtsbezeichnungen im geheimen über die viel verspottete Titelsucht seiner Zeit lustig, übertreibt maßlos und ist wie alle seine Vorgänger feige und schadenfroh, dabei aber schlau und außerordentlich schlagfertig. In raffiniertester Weise versteht er, Intriguen anzustiften, seine Leute zu überlisten, im passenden Moment Ausreden zu erfinden und durch seinen oft köstlichen Witz zu belustigen. Im Jephtadrama hat er außerdem die Aufgabe, mit seiner lieben Silpa, einer Kammerjungfer Thamars, eine parodistische Parallele zu dem Liebespaar der Haupthandlung zu schaffen. Obwohl es störend wirkt und dem ernsten Gehalt der biblischen Erzählung den letzten Rest von Tragik nimmt, wird ein überaus komischer Effekt erzielt, wenn dieser Narr Nabal Thamars Klage um die Jungfrauschaft dadurch parodiert, daß er in der Tracht der katholischen Priester des 17. Jahrhunderts[5]), im „schwartzen Trauer-Mantel nebenst einen spitzigen Hute mit Flohr / nur das die breite Krause hervor guckt" die „Keutzgen" und Eulen seufzend anfleht, mit ihm zu klagen, weil seine Silpa, die schon jetzt in den Bergen ihrer Herrin beim Weinen hilft, wohl mit ein „Opfferbraten" werden und er selbst dann zu dauernder Jungferschaft verdammt sein wird. Die 6 Strophen dieser Klage (IV,8) sind dem derben Geschmack des Publikums angepaßt und gehen schon über das hinaus, was der Schulrektor sonst bei aller Vorsicht in der Darstellung heikler Szenen mit einem gewissen Behagen an der Berührung anstößiger Dinge seinen Schülern zu bieten wagt. Die schon im Titel ausgesprochene Auffassung des Opfers als bloßer Kindesmord wird hier durch Nabals Parodie noch besonders betont, wenn er etwa in der fünften — noch mit am harmlosesten — Strophe in seiner raisonnierenden Art singt:

„Der Hencker hole diese Mode /
Daß man die reinen Jungfern schlacht /
Man schlage sonsten was zu tode /

[4]) E. Schmidt, a.a.O., 528.
[5]) Schauer, a.a.O., 112.

Das in der Schencke Possen macht.
So dürfft ich nicht so bald verderben /
Und als ein Junggeselle sterben" (IV,8).

Wo Nabal nicht durch Witze belustigen kann, da „agiret" er wenigstens „possirlich" und setzt vor allem die derb realistischen Bauernauftritte in Szene, die meist mit wüsten Schimpfereien und Schlägereien enden und Ausdrücke aufweisen wie „eingesaltzener Kalbs-Kopff", „großmaulichter Menschenfresser", „altfressner Schimmel-Kopff", „Pech und Schwefel" u. ä.

Auf historische Treue kam es auch Weise noch nicht an. Um der komischen Wirkung willen sucht er sogar bewußt unhistorisch zu sein, wenn er die alttestamentlichen Leute von „Pfefferkuchen" und „Buttersemmeln", „Quark-Molcken" und „gequörlter Semmel-Milch" reden läßt. Von „Messe" und „Capelle" wird gesprochen, und volkstümliche Redensarten des 17. Jahrhunderts werden für das Alte Testament zurechtgebogen: „Wo nichts ist / da hat Herr Jephta selber das Recht verlohren" (S. 30).

Das ganze staatspolitische Wissen und die höfische Art des 17. Jahrhunderts sollte den „zukünftigen Politicis" vermittelt werden[6]). Der Prophet wird durch die Aussicht auf die „Schuloberstenstelle" bestochen, und die Gesandten sprechen von „Völkerrecht". Jephta ist zum Fürsten geworden und wird mit „Ew. Durchlaucht" oder „Fürstliche Gnaden" und seine Gemahlin mit „Frau Mutter" angeredet; der Prophet mit „Pater" und „Ew. Ehrwürden". Die von Weise so oft verspotteten französischen Modeworte finden sich schon in diesem frühen Drama so gehäuft, daß man sich kaum hindurchzufinden vermag. Eine schon von Kornemann[7]) erwähnte Stelle lautet z. B.: „O irraisonable expedition vor einen Cavallier der . . . im Walde eine Armee heulende Jungfern sol in acht nehmen. Allein wer mir Gage giebet / dessen Ordre muß ich pariren" (V,14).

Der im hohen Drama des 17. Jahrhunderts unentbehrliche Geisterapparat des Gryphius darf auch bei Weise nicht fehlen, obwohl seine Geister in gar keiner Beziehung zur Handlung stehen und nur um der komischen und Kontrast-

[6]) Schauer a.a.O., 115.
[7]) Kornemann, E., Christian Weise als Dramatiker, Marb. Diss. 1853, 14.

wirkung willen da sind. Daneben verwendet der Dichter wie die Jesuiten und die englischen Komödianten recht geschickt die Musik und läßt z. B. neben den Trauergesängen den Arien und musikalischen Begleitungen beim „Prophezeien" vor der Begegnungsszene, ähnlich wie Jacob Balde, ein Chorlied „gantz sachte / als von weiten" erklingen und von Instrumentalmusik begleiten. Die in die Prosa eingestreuten Arien sind bisweilen von einer überraschenden Poesie, wie z. B. das Lied, das Dodo seiner Braut sendet: „ICh hab ein Wort geredt / mein Kind / ich liebe dich . . .", das sogar zu der Frage geführt hat, ob diese Einlage Weises Eigentum sei[8]).

Trotzdem sich in dem Drama bisweilen echte Poesie findet und das Stück in der realistischen Darstellung der Bauern- und Soldatenszenen zeitgeschichtliches Interesse zu erwecken vermag, bedeutete der Jephtastoff dem Dichter doch nichts anderes als eine „curieuse Begebenheit", die er im Gegensatz zu den früheren Bearbeitern des Stoffes sehr profan gestaltet, wobei er sogar den „Dialectum dem jenigen / der es zu agiren lust hat" überläßt (Nachrede). Dadurch, daß er die Sitten und Anschauungen seiner Zeit auf den Boden der fernen Richterzeit überträgt und das komische Element so stark in den Vordergrund drängt, mußte bei der flachen Auffassung der Opferung als Mord die biblische Erzählung fast zur Travestie degradiert werden. Irgend etwas Neues für die Entwicklung des Stoffes bringt Weise auch kaum, wenn man von der erstmaligen Einführung des Flucht- und Wahnsinnmotivs absieht, das in den Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts dann z. T. weiter ausgesponnen wird.

Daß bisher keiner der Bearbeiter die milde Auslegung des Opfers im Sinne einer lebenslänglichen Weihung zum jungfräulichen Dienste im Heiligtum aufgegriffen hat, ist erklärlich. Weder Hans Sachs noch die protestantischen Schuldramatiker hatten ein Interesse daran, sich von der Auffassung Luthers zu entfernen, zumal die milde Ausdeutung für eine moralisch-didaktische Auswertung weniger geeignet war und Probleme dem Schuldrama überhaupt fern lagen. Auch die Jesuiten konnten bei der Verbindung ihrer erzieherischen Tendenzen mit effektsuchender Theatertechnik einerseits und der praefigurativen Auslegung anderer-

[8]) E. Schmidt, a.a.O., 526.

seits den blutigen Ausgang besser verwenden; und für das Barock mit seiner Todessehnsucht und seinem Vergänglichkeitsbewußtsein kam die andere Lösung überhaupt kaum in Frage. Erst die Mitte des 18. Jahrhunderts brachte, zum ersten Mal im Oratorium, die gemilderte Auslegung als Lösung, auf die dann bis ins 20. Jahrhundert hinein die Bearbeiter des Jephtastoffes immer wieder zurückgegriffen haben.

VI. Musikalische Bearbeitungen.

Schon in den Jephtadramen des Jacob Balde und Christian Weise hatten die vielen eingeschobenen Arien und Duette neben den üblichen Chorliedern der Schulkomödien und vor allem die starke Heranziehung der Instrumentalmusik und des Tanzes den immer stärker werdenden Einfluß der aus Italien eingeführten und im Barock zu so hoher Bedeutung gelangten Oper erkennen lassen. Bereits im biblischen Text ist das musikalische Moment durch die Erwähnung des Reigens und Gesanges bei der Begegnung mit dem heimkehrenden Vater vorgebildet. Da der Stoff neben allem Reichtum an dramatischen Spannungen an und für sich schon viele Möglichkeiten zur lyrischen Ausgestaltung offen läßt, ist es erklärlich, daß er bis in die Gegenwart hinein immer wieder von neuem zur Komposition gereizt hat. Da jedoch in Opern und Oratorien die textliche Fassung der Musik fast immer völlig untergeordnet ist, soll hier nur auf die Werke kurz eingegangen werden, die eine Wandlung in der Entwicklung des Stoffes darstellen oder sich an bekanntere Namen anknüpfen. Den übrigen, bei Riemann[1]) im einzelnen angeführten Kompositionen wäre noch die einzige Oper des Dichters Friedrich Adolf v. Seubert[2]) hinzuzufügen, die 1841 entstanden ist, heute aber verloren zu sein scheint.

1. Georg Friedrich Händel.

Von den musikalischen Bearbeitern des Jephtastoffes im Barockzeitalter hat nur der Italiener Giacomo Caris-

[1]) Riemann, Hugo, Opernhandbuch, Leipzig 1887—93, nebst Nachträgen und Supplementband.

[2]) Brümmer, Franz, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten, Leipzig 1913[6], 6, 416.

simi[3]), der „Händel des 17. Jahrhunderts"[4]), mit seinem Oratorium „*Jephta*" Bedeutung erlangt. Während Carissimi sich inhaltlich noch ganz an die Darstellung der Bibel hält und nur Nebenepisoden frei erfindet, biegt ein Jahrhundert später Georg Friedrich Händel in seinem 1751 komponierten Oratorium „*Jephta*" die Lösung dadurch völlig um, daß er im letzten Augenblick einen Engel erscheinen und durch ihn den Willen Jehovas verkünden läßt. Das Mädchen soll nicht sterben, sondern sich in dauernder Jungfräulichkeit dem Dienste des Herrn weihen; das Menschenopfer wird hier also wie in der musikalischen Gestaltung der Idomeneus- und Iphigeniensage durch Mozart und Gluck ganz beseitigt. Die ausgesprochen katholische Wendung, die Händel mit der Erscheinung des Himmelsboten und der Weihung zum jungfräulichen Dienste im Tempel des Herrn einführt, ist für das Oratorium, das ja, wie der Name schon andeutet, eine Art Gottesdienst darstellt und das Leben, „wie zerrissen und dissonierend es auch im einzelnen sein möge, doch auf erhabene Weise als Ganzes in Harmonie auflöst"[5]), besonders geeignet. Die Gedanken, die Hermann Stephani im Vorwort zu seiner Neubearbeitung des Händelschen Werkes an diese Lösung knüpft[6]), sind für die in der Geschichte des Jephtastoffes nun häufiger verwendete neue Auffassung so wichtig, daß sie hier wiederholt und weiter ausgesponnen werden sollen. Wenn die Lösung bei Händel auch unhistorisch ist, da, abgesehen von allen anderen Argumenten, nur der Tod der blühenden Mädchengestalt sich so in das Gedächtnis der Nachwelt einprägen konnte, daß alle Jahre 4 Tage lang das Klagefest gefeiert wurde, so kommt es im Kunstwerk ja nicht auf historische Treue an, wenn nur die innere Wahrheit und die Ideen- und Symbolkraft erhalten bleiben. Will man die tiefere kulturgeschichtliche Bedeutung der Iphigeniensage in dem Siege „einer höheren, lichteren Menschheitsstufe über die grauenvolle

[3]) Fr. Chrysander, Die Oratorien von Giacomo Carissimi, Allg. mus. Zeitung, Leipzig 1876, 113 ff.

[4]) Schering, Arnold, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, 71.

[5]) Jephta. Auf Grund des engl. Textes von Th. Morell u. unter teilweiser Benutzung der Uebersetzung von H. Gervinus und Fr. Chrysander neu bearbeitet von Hermann Stephani, Leipzig 1922, Vorwort.

[6]) Ebenda.

Nacht der Uranfänge menschlichen Daseins, in der Opfer auf Opfer zur Besänftigung dunkler Natur- und Schicksalsgewalten unter dem Schlachtmesser dahingesunken waren," erblicken, so soll ähnlich in der Jephtasage das auserwählte Volk Israel, dessen Opfersitten sich ursprünglich wenig von denen der heidnischen Nachbarvölker unterschieden, durch „Drangsal, Sieg und wieder Leid als notwendige Stadien innerhalb eines göttlichen Heilsplanes" und durch schwerste seelische Erschütterungen allmählich dazu heranreifen, die Ueberlegenheit des Jehova- über den Molochkult aus tiefster Erkenntnis des Herzens, nicht aus Gründen äußerer Macht, innezuwerden und auf einer höheren Entwicklungsstufe dem Herrn nicht mehr Menschenblut, sondern das eigene Herz als Opfer darzubringen. Für des Volkes Freiheit leistete Jephta sein Gelübde; das ganze Volk nun stehe für dieses Gelübde ein und weihe Jehova sein Herz. Damit klingt der Anfangsgedanke des Werkes, Israels Zukunft ruhe auf seiner Rückwendung zu den reineren Formen des Jehovadienstes, wieder an, und nach dem Dunkel leuchtet in den Engelsworten die durch den Mund der Propheten so oft verkündete, aber selten bewußt gewordene und immer von neuem wieder verdämmernde Erkenntnis auf: „Gottes Wesen sei Geist, sei — Liebe".

Die Schlußarien und Rezitative aus dem Familienkreise Jephtas, die nach dem Spruch des Himmels nur eine Schwächung der Wirkung bedeuten mußten, hat Stephani in der Neubearbeitung mit Recht gestrichen. Ob er aber ebenso berechtigt war, die Motivierung des Gelübdes als Eingebung Gottes — offenbar eine Anlehnung an die biblischen Worte: „Da kam der Geist des Herrn auf Jephta" — abzuändern, weil die Engelsworte „the Holy Spirit, that dictates thy vow" eine dramatische Unmöglichkeit enthielten, darüber ließe sich streiten. Im Drama wäre eine solche Beeinflussung durch den „heiligen Geist" allerdings abzulehnen, da die göttliche Eingebung des Schwures jede Verantwortung von Jephta genommen hätte und das Ganze auf eine bloße Prüfung des Opferwillens und der Gelöbnistreue hinausgelaufen wäre. Drama und biblischer Stoff können sich letzten Endes überhaupt nicht vertragen[7]). Wenn die Bibel

[7]) Benecke, Heinrich, Der biblische Stoff und das Drama, Deutsches Museum, hrsg. v. Rob. Prutz 1857, Nr. 37, 367 ff.

Offenbarung Gottes und die Geschichte Israels eine „fortgesetzte Gottestätigkeit" ist, hat der Mensch, so groß und heroisch auch die biblischen Helden mitunter gezeichnet sind, immer nur eine göttliche Mission zu erfüllen, und seine menschliche Beihilfe bleibt von passiver und untergeordneter Natur. Jehova selbst tritt handelnd auf und ist der eigentliche Held im biblischen Schauspiel. Da er Herr über die Natur ist, kann er ihren Lauf durch Wunder durchbrechen, Engel auftreten lassen, Visionen und andere übernatürliche Dinge einführen. Das ganz an die Gesetze der natürlichen Entwicklung gebundene Drama hingegen, das den frei handelnden Menschen mit seiner Leidenschaft und seinem Kampfe vorführt und ihn je nach seinen psychischen Qualitäten und äußeren und inneren Bindungen siegen oder unterliegen läßt, ist das Produkt menschlicher Kraft und kann für göttliche Eingebungen, wie Händel und spätere Bearbeiter des Jephtastoffes sie einführen, keine Verwendung finden. Händels „Jephta" will aber auch kein Drama sein, obgleich gerade die Oratorien Händels häufig als Musikdramen bezeichnet werden. Dadurch, daß Jephta nichts von der Inspiration weiß und von der berauschenden Glückszuversicht an, in der er in einer Anwandlung von Demut gleichsam als Gegengewicht gegen Uebermut und Ehrgeiz das Gelübde darbringt, alle Stadien der Ungewißheit und der Verzweiflung durchlaufen muß, bleiben die dramatischen Spannungen gewahrt und werden durch die Wiederaufnahme des Verlobten und vor allem durch die Großartigkeit der Händel'schen Musik noch verstärkt. Die Gegensätze heiterer Zuversicht, tiefsten Schmerzes, „erdentrückter Verklärung" lassen sich gerade in der Musik ergreifender als in jeder anderen Kunst zum Ausdruck bringen, und wenn man bedenkt, daß der Komponist, als er dieses letzte neue Werk schrieb, der völligen Erblindung entgegen ging, muß Selbsterlebtes, wie es etwa in dem Chore „Wie dunkel, Herr, sind deine Ratschlüsse, wie tief verborgen dem sterblichen Auge. In Nacht wandelt sich das Licht" angedeutet wird, aufs tiefste erschüttern. Nie wieder hat, nach Stephani, vor oder nach Händel jemand in derartigen Werken solch merkwürdige, „mit griechischer Kühnheit" ausgedrückte Chortexte in Musik zu setzen gewagt: das Bild von der tobenden Meereswelle, die mit dem im Sonnenschein lachenden

Strande zu scherzen scheint, das Aufflammen durch Cherubim und Seraphim am Himmel und die Schilderungen von „dunklem Mißgeschick und dem Troste in der Resignation, in der Ergebung."

Händels Oratorien, die als reine Phantasie- und Seelendramen unter Loslösung von der Bühne nur der Darstellung ethischer Ideen dienen, rücken von der bis dahin herrschenden Opernform mit der fast ausschließlichen Darstellung prinzlicher und königlicher Helden in ihren Liebesnöten entschieden ab und bedeuten eine Opernreform, die erste demokratische Kunstgattung im edelsten Sinne[8]). Gerade der „Jephta" soll ein Beweis dafür sein, daß Händels Kunst der musikalischen Charakterdarstellung im Steigen begriffen war und nach seinen Oratorien „Deborah" und „Theodora" seine dritte Apotheose des Ewig-Weiblichen darstellen[9]). Wie in Baldes Drama fühlt Iphis, deren Name wie der ihrer Mutter Storge aus Buchanan entnommen ist, sich als Werkzeug der göttlichen Vorsehung. Die seelische Depression aber, die selbst in der das allmähliche Ueberwinden irdischen Verlangens andeutenden Arie: „Leb wohl, du klarer Quell im Hain, . . . Bessern Welten eil' ich zu . . ." nicht ganz zum Abklingen kommt, tritt umso unmittelbarer hervor, als Iphis zuvor als sonniges, sorgloses Geschöpf gezeichnet worden ist. Die entsetzte Abwehr der Mutter in der Arie: „Würg andre Opfer hin" und des Verlobten Anerbieten, an ihrer Stelle das Opfer zu bringen, lassen dem Mädchen hier genügend Zeit, sich zu fassen und das Opfer im Verhältnis zu dem damit errungenen Preis — die Befreiung des geliebten Vaterlandes — als gering zu erkennen, wie es im Originaltext zum Ausdruck kommt: „For joys so vast, too little is the price of one poor life."

2. Bernhard Klein.

Noch mehr gemildert ist die Lösung bei dem bekannten Komponisten des 19. Jahrhunderts Bernhard Klein[10]) in seinem 1822—1826 komponierten Oratorium „*Jephta*"[11]), in dem der Verlobte wegfällt und dadurch die Aufgabe des

[8]) Abert, Herm., Göttinger Händel-Festspiele, 1922, 4 ff.
[9]) Schering, a.a.O., 307.
[10]) Koch, Carl, Bernhard Klein, Diss. Rostock 1902.
[11]) Vorh. Staatsbibl. Berlin.

Mädchens, „dem Herrn zu Freud und Wohlgefallen" zu blühen, erleichtert wird. Die Wahl Jephtas zum Führer, hier durch den Traum eines Priesters veranlaßt, führt deutlicher als bei Händel schon im Anfang Jehova als den eigentlichen Helden und Lenker der Geschicke ein. Ungeschickt motiviert ist die plötzliche Sinnesänderung Jephtas nach der anfänglich schroffen Weigerung, die Führerschaft zu übernehmen. Ebensowenig vorteilhaft für den Bau und die dramatische Zuspitzung ist die Erfindung einer zweiten Schlacht, die den Sieg bringt, nachdem zunächst die Ammoniter erfolgreich triumphiert haben und Jephtas Uebermut, sein Pochen auf persönliche Macht und Kraft, dem er die Niederlage zuschreibt, demütiger Reue und Ergebung gewichen ist, aus der heraus er sich in höchster Kampfesnot das Gelübde abringt. Während der unbeugsame, starre Hohepriester auf der Erfüllung des Schwures besteht, spricht Jehova, dessen „Racheschwert" Jephta nach dem Ausspruch einer Prophetin gewesen ist, in dem Moment, da der Vater sich zum Kindesopfer bereit erklärt, das letzte Wort durch den Mund des Engels: „Deine Seele hat den Kampf vollbracht. Die Tochter lebe!"

Als direkte Nachahmung Händels hat Kleins Oratorium s. Zt. doch ein selbständiges musikalisches Ereignis bedeutet. Noch vor der ersten offiziellen Aufführung auf dem niederrheinischen Musikfeste in Köln 1828 waren Teile daraus schon 5 Jahre vorher mehrmals aufgeführt und begeistert aufgenommen worden. Auf Veranlassung des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz fand eine besonders glanzvolle Aufführung im Privatkreise statt, bei der die bedeutendsten Mitglieder der Singakademie mitwirkten, der Textdichter Graf Brassier de Saint-Simon Vallade den Jephta sang und außer dem Großherzoge Rauch, Schinkel, Graf Brühl, Fürst Radziwill und andere Mitglieder der geistigen Elite Berlins die Zuhörer bildeten. Die zeitgenössische Kritik hielt Kleins Oratorien für das Gehaltvollste, was jene Zeit geliefert hat, und insbesondere den Jephta für ein „Meisterwerk seltener Art"[12]). Daß dieses Werk aus den Konzertsälen geschwunden ist, soll vor allem an der überragenden Bedeutung Mendelssohns liegen, der mit seinem „Paulus"

[12]) Koch a.a.O., 59 ff.

alle nach-Haydnschen Oratorien verdrängte und selbst die besten vergessen machte[13]).

3. Karl Martin Reinthaler.

Der nächste, der mit seinem Oratorium *„Jephta und seine Tochter", 1858*[14]) Bedeutung erlangte, Karl Martin Reinthaler, hat sich wie sein Vorgänger Klein textlich und musikalisch nicht völlig von Händel freimachen können und zeigt daneben in der Gestalt des Propheten und der anfänglich für Israel ungünstigen Wendung des Kampfes Anklänge an Bernhard Klein. Die Schlichtheit und seelische Vertiefung bei Händel und seine maßvolle Beschränkung auf wenige Solisten weicht hier einer mehr auf Bühnenwirksamkeit berechneten Erweiterung und Ausschmückung. Im Gegensatz zu Händel wird in etwas sentimentaler Aufmachung die Klageszene auf den Bergen mit aufgenommen und das ganze Werk mit eingestreuten, lehrhaft sich aufdrängenden Hymnen- und Liedanfängen durchzogen. („Was betrübst du dich, meine Seele", „Ob ich schon wanderte im finstern Thal", „Aus der Tiefe rufe ich zu dir" . . . II,4 usw.). Selbständig ist die Auflehnung des Kriegsvolkes gegen die Herrschsucht und Gewalttätigkeit des Führers, den die „Hand des Herrn" offensichtlich geschlagen hat. Der Anschlag, den von Gott verworfenen Jephta bei der Opferung zu überfallen, um das „unschuldige Blut" zu retten, kommt nicht zur Ausführung, da die Natur selber sich empört und in einem gewaltigen Sturme, der die Erde erbeben läßt und die Zedern des Libanon knickt, der Herr, diesmal durch einen Propheten, das Opfer aufheben läßt. Das Mädchen, das wie bei Klein noch nichts von Liebe weiß, wird auch hier dem Gotte Israels zum Dienste geweiht.

4. Jakob Meyerbeer.

Mit der Blüte der Oper war es fast ein Jahrhundert vorbei, als Meyerbeer am 23. 12. 1812 am Hoftheater zu München seine Jugendoper *„Jephtas Gelübde, . . gedichtet von Professor Aloys Schreiber . ."*[15]) zur Uraufführung brachte. Was bei Händel reines seelisches Erleben war,

[13]) Ebenda, 81.
[14]) Vorh. Staatsbibl. Berlin.
[15]) Vorh. Staatsbl. Berlin, Meyerbeer-Nachlaß.

wird bei Meyerbeer mit virtuoser Technik zu einem undeutschen, nur auf Bühnenwirksamkeit berechneten und mit viel Phantasie und Pathos ausgestatteten Schaustück umgebildet und damit fast den pomphaften Aufführungen der Barockopern des 17. Jahrhunderts angenähert. Tanz und Gesang leiten gleich zu Beginn eine Liebesszene zwischen Jephtas Tochter Sulima und dem Krieger Asmaweth ein, in der das anmutige, bekannte Duett: „Deine Liebe ist mein Leben" von einer Arie des Liebhabers abgelöst wird, die, wie schon Kruse[16] bemerkt, textlich ganz an die des Radames, „Holde Aïda", erinnert. Neu ist nun der Nebenbuhler, der die Szene belauscht hat und sein Liebesverlangen und seinen glühenden Haß in einer großen Arie zum Ausdruck bringt. Als er sich dann noch durch Jephtas Annahme der Führerschaft um das von ihm selbst begehrte Feldherrnschwert betrogen sieht, kennt seine Rachsucht keine Grenzen mehr. Er ist es, der nach dem verhängnisvollen Zusammentreffen von Vater und Tochter auf der Ausführung der Opferung besteht und mit seiner Partei dem wider Erwarten heil aus dem Kampfe zurückgekehrten Verlobten Sulimas mit dem Schwerte gegenübertritt. Wie Achilles in Glucks „Iphigenie in Aulis" will Asmaweth die sich in ihr Schicksal ergebende Braut vom Tode erretten. Doch auch hier verkündet ein Priester unter melodramatischer Begleitung, daß Jephtas Gehorsam dem Herrn genüge. Da nicht einmal die geistliche Opferung verlangt wird, das Mädchen auf den Geliebten und Jephta auf den Fortbestand seines Hauses also nicht zu verzichten brauchen, ist der Nebenbuhler um seine Rache betrogen und das Stück diesmal zu einem glücklichen Ende gebracht. Kriegerische Heldentaten, Donnerschläge als Antwort auf Jephtas Schwur, Belauschungsszenen, Liebe, Haß und Rache, Tanz, lebende Bilder, die Gestalt des Nebenbuhlers, alles so recht opernmäßig ein Gemisch von Natürlichkeit und Allegorie, von „Weltlichem und Geistlichem"[17]. Die Personencharakteristik liegt wie in den anderen Kompositionen mehr im Musikalischen als im Text, und auch die zeitgeschichtlichen Beziehungen lassen sich aus den Texten, die ja nur eine sekundäre Rolle spie-

[16]) Kruse, Richard, Meyerbeers Jugendopern, Ztschr. f. Musikwiss. I, 1918—19, 399 ff.

[17]) Schering a.a.O., 395.

len, kaum deutlich herausschälen. Was in all diesen Werken wesentlich war, liegt in der von Händel erstmalig verwendeten menschlicheren Auslegung des Menschenopfers, die sich in den musikalischen Bearbeitungen des Jephtastoffes als wirkungsvoller erwiesen hat.

VII. Aufklärung und Klassizismus.

Ein irrationaler Stoff, der dem religiös eingestellten 17. Jahrhundert lag und im Oratorium Triumphe feierte, mußte beim Eintritt in das Zeitalter der Aufklärung an Bedeutung verlieren. Die Autorität der Bibel war gebrochen, die Vorliebe für alttestamentliche und religiöse Stoffe überhaupt hörte allmählich auf. Damit erklärt es sich, daß auch der Jephtastoff in Vergessenheit geriet und die wenigen Dichtungen, die hierher gehören, recht mittelmäßiger Natur sind. Auch die Klassik weiß mit alttestamentlichen Vorwürfen nicht viel anzufangen und übernimmt in ihrer Vorliebe für das klassische Altertum das Motiv lieber im antiken Gewande, in dem es besonders in der Iphigeniendichtung der Zeit Anklang gefunden hat. Das den Jephtadichtungen des 18. Jahrhunderts — von der Empfindsamkeit abgesehen — Gemeinsame liegt in der Ueberbetonung des Moralisch-Rationalistischen, was den romantischen Schimmer, der über der Sage liegt, zu zerstören geeignet war.

Eine Uebergangserscheinung liegt in der Dichtung „*Der unglückselige Ueberwinder Jephthah*“ von M. C. Brandenburg vor, die als Oratorium 1717 in Lübeck aufgeführt worden ist, sich aber als selbständige Dichtung in der berühmten „Poesie der Niedersachsen . . von C. F. Weichmann . . Hamburg 1721—38“ abgedruckt findet. Tiefe Frömmigkeit überwiegt hier noch gegenüber dem aufgeklärten, nüchternen Vernunftglauben. Die größte Rolle fällt der allegorisch für Gottvertrauen und mahnendes Gewissen eingesetzten „gottliebenden Seele“ zu, die über die Unbeständigkeit des Glückes jammert, Jephta vor dem Gelübde warnt, sich über Ehrlichkeit im Schwören und richtige Art zu beten ausläßt, die Ausführung des Blutopfers als einen „von eignem Witz ersonnenen Gottesdienst“ und damit als Fehler bezeichnet und sich überhaupt bei jeder Gelegenheit mit moralisierenden Anmerkungen und frommen, dem Lübecker Ge-

sangbuch entnommenen Chorälen vordrängt. „Tugend muß das Laster dämpfen", dieser in der Aufklärung zum Schlagwort ausgebildete Gemeinplatz verdrängt also schon hier in aufdringlicher, stimmungstörender Art das künstlerische Moment. Eine Debatte über Erfüllung oder Ablehnung des Opfers zwischen Jephta und einem Israeliten, die Bitte der Tochter um Versöhnung der Eltern und der Mutter Forderung, auch sie zu töten, erinnern wieder aufs lebhafteste an Buchanan. Die Frau des großen Vaterlandsbefreiers kann sich zwar in wildem Schmerzensausbruch, dem stilistisch noch ausgesprochen barockale Züge anhaften („Thränen-See", „Vergnügungs-Rosen", „Unglücks-Labyrinth", „Blut-Tyrann" usw.), zu dem Ausruf hinreißen lassen: „Was Ehre, was Vaterland! Närrische Liebe, meine Tochter lieb' ich mehr", sie ist aber noch nicht stark genug, um sich auf die Dauer dem Willen des Gatten entgegenzusetzen. Ganz empfindungslos geworden, will sie sich nicht zur Richterin erheben; „dort aber wohnt der Richter aller Welt . . dem sey es heimgestellt". Die Tochter aber, ergeben wie alle ihre Vorgängerinnen, soll hier, dem historischen Sinn entgegen, nicht ihre Jungfrauschaft beweinen, sondern „um so frühes Sterben eine Zeitlang traurig sein", was ja dem ganz auf Diesseits und Gegenwart eingestellten Aufklärungszeitalter näher liegen mußte.

Nicht ganz so stark betont ist die moralisch-ethische Tendenz in dem 1778 entstandenen Gelegenheitsgedicht „*Das Opfer Jephtha*"[1]), einer Cantate des Hamburger Arztes Joh. Ludw. Gericke[2]). Die gottliebende Seele unterbricht auch hier mit einer Warnung den Feldherrn mitten im Gelübde und stellt ähnliche Reflexionen an wie bei Brandenburg. Die tiefe Frömmigkeit aber, die der vorigen Dichtung aus dem Beginn des Jahrhunderts noch anhaftete, ist merklich geschwunden. Jephtas Tochter, bisher stets von Anfang an tapfer und opferwillig oder wenigstens allmählich in die tiefere Erfassung des Sinnes der Opferung hineinwachsend, kennt hier nichts als Angst. Die hilflose Angst der aus ihrer sorglosen Gelassenheit aufgestörten Frau der Aufklärung, die zu Gott nicht das rechte Verhältnis hat und sich hier nach einem

[1]) Vorh. Stadtbibl. Hamburg.
[2]) Hamberger, Georg Christ., Das Gelehrte Teutschland Lemgo 1796, II, 542.

kurzen Ansatz zum Gebet lieber an den Vater um Rettung wendet: „Hilf d u deinem Kinde!“ Nicht ein Wort von Verständnis für den Zwang eines Eides, der Ergebenheit in den Willen Gottes oder Opferbereitschaft aus Liebe zum Vaterlande, für dessen Errettung sie nach Empfang der Siegesnachricht noch ihren Dank an Jehova entrichtet hat. Auch Jephta wird mit der vollzogenen Tatsache nicht fertig. Er hadert mit Gott, der solch Unerhörtes zugelassen hat: „Konntest du sie nicht behüten? . . Hat das Opfer dich erfreut?“ Erst ein Engel muß ihn daran erinnern, daß der Herr, der alles gegeben hat, auch wieder nehmen darf und das Opfer nicht verhindern wollte, weil Jephta seine Tochter mehr als ihn geliebt und sich zudem, was ausdrücklich betont wird, ohne Not zum Gelübde entschlossen hat.

Ganz unerträglich macht sich die nüchterne Moral in einem Gedichte breit, das der Superintendent und Hospitalprediger zu Rothenburg o. d. Tauber, J o h. A d a m L e h m u s [3]) in seine „an den Erbauung suchenden Leser“ gerichtete Sammlung „Jesus in 365 Oden und Liedern . . Rothenburg, 1771“ [4]) aufgenommen hat. *„Eine Braut JEsu, ihres Blut-Bräutigams würdig“* heißt dieses Lied, das sich der katholischen Auffassung annähert und die Jephtaerzählung dazu benutzt, um ein gottgeweihtes, welt- und menschenabgekehrtes Leben als besonders wertvoll hinzustellen. Mit einer nüchternen Kritik an Jephtas Gelübde setzt das Gedicht ein: „Farren zum Altare bringen, Gottes Hülfe zu erringen! Oder mit Gelübden prangen . . . Heißt nicht, recht und heilig wandeln“, und diese Reflexionen, die darin gipfeln, das Mädchen dem Heiland anzuverloben „in ganz jungfräulichen Trieben“ und dadurch für ganz Israel ein Vorbild zu schaffen, ziehen sich durch 11 Strophen in gleichmäßigen trochäischen Vierhebern, sodaß das Ganze mehr ernüchternd und langweilig als erbauend wirken muß, wie es der Dichter beabsichtigt hatte, der in der Vorrede zu seinen Liedern nur wünscht, daß seine Gemeinde „des großen Gegenstandes würdiger“ sein möchte. Unerfreulich, wie alle rationalistischen Gestaltungen des Stoffes, die Erlebnis und Leidenschaft ausschalten und die Sage ihrer Poesie entkleiden.

---

[3]) Goedeke², IV,61.
[4]) Vorh. Staatsbibl. Berlin.

Nicht einmal Herder, der in seinen „Nachdichtungen aus der morgenländischen Litteratur“[5]) mit poetischen Ausschmückungen ein Genrebild in Prosa mit dem Titel *„Die Opfertaube“* zeichnet, ist imstande, sich von der hier als überflüssig empfundenen Anbringung des Moralischen und der Kritik freizumachen. Während die meisten der früheren Bearbeiter in der Beurteilung Jephtas sich dem Apostel Paulus anschlossen, der im Briefe an die Hebräer (11, 32) den gileaditischen Helden unter den Vorbildern des Glaubens in einem Atem mit David, Samuel und den Propheten nennt, sieht Herder in Jephta keinen tragödischen Helden, sondern nur den vorschnell und leichtsinnig handelnden Mann, wie schon Dante (Paradies 5, 64) ihn als warnendes Beispiel für verwerfliche Gelübde hingestellt hat. Der „rohe Krieger“ und „harte Mann“, der allen Einwänden des Hohen Priesters zum Trotz auf dem „unbedachtsamen Gelübde“ bestehen bleibt — „kaum erlaubete er noch seiner flehenden Tochter . . um ihre Jugend“ zu weinen —, wird durch Abraham selbst, dessen Opfer von Gott befohlen und darum gerechtfertigt war, im letzten Moment zurückgehalten und muß statt der Tochter eine Turteltaube töten lassen. Ein Motiv aus der Iphigiensage also als Lösung, wie es dem vom Optimismus und Eudämonismus getragenen Geiste des 18. Jahrhunderts und Herders Humanitätsideal besser entsprach.

Zeitlich schon nicht mehr dem Aufklärungszeitalter angehörig, müssen zwei weitere Dichtungen noch in diesem Zusammenhange behandelt werden, da sich in ihnen neben empfindsamen und romantischen Anklängen doch in weit größerem Maße Fäden zur Klassik und zur Aufklärungsdichtung ziehen lassen.

Der in seiner Jugend mit Goethe und Lili Schönemann befreundete Prediger und spätere Superintendent und Hofprediger Joh. Ludw. Ewald[6]) hatte sich zwar 1778 von dem damals herrschenden theologischen Standpunkt des Rationalismus öffentlich losgesagt, war jedoch niemals ganz in das Gegenteil umgeschlagen[7]). Die Beschäftigung mit Herder,

---

[5]) Herders sämtl. Werke, hrsg. v. Bernh. Suphan, Berlin 1882, 26, 305 ff. (Opfertaube 347 f.)

[6]) Kosch, Wilhelm, Deutsches Literaturlexikon, Halle 1927 ff., 1, 414 f.

[7]) A.D.B. 6,444 ff.

Kant und Fichte, die in seinen zahlreichen, meist pädagogischen und moral-ethischen Schriften hervortritt, färbt wie sein persönlicher Rationalismus auch auf sein zweiaktiges Drama „*Mehala / die Jephthaidin . . . . . Mannheim 1808*“[8]) ab, das weder formal noch inhaltlich als besonders hochstehend angesehen werden kann und nur darum interessiert, weil es einen den damaligen Zeitgeist bezeichnenden Schlußgedanken bringt, der 4 Jahre darauf auch von Meyerbeer angedeutet wird und sich schon 1804 in der Hinrichtungsszene des vielgelesenen Dramas von Ludwig Tieck „Kaiser Octavianus“ findet, aus dem er demnach zu stammen scheint. Das plötzliche Einsetzen eines Sturmes, der das Opferfeuer löscht, genügt, um die Beteiligten den Willen Gottes: „Nur Herzen soll man opfern mir“ erkennen zu lassen und alle Hindernisse, die sich der Vereinigung der Liebenden entgegenstellen, beiseite zu räumen. Humanität, eine Forderung der Zeit und des klassischen Dramas, ist der Leitgedanke, der das Ganze durchzieht und am Schluß zur Befreiung der Gefangenen, Wiedergabe der Kriegsbeute und Speisung der Hungrigen führt. Auf dramatische Entwicklung ist schon dadurch verzichtet, daß die Begegnung unmittelbar an den Anfang des Stückes gelegt wird, sodaß das wichtige, erst die Spannung schaffende erregende Moment der Eidesleistung wegfällt und keine Exposition versucht wird. Der ohnehin schon handlungsarme Stoff scheint dem Dichter nur ein Gefäß zu bedeuten, in das er die Anschauungen seiner Zeit und Umgebung gießen kann. Hauptträgerin dieser Ideen ist Mehala, die Titelheldin. Sie ist hier nicht mehr das widerstandslose, still duldende oder nur klagende Mädchen der jüdischen Heldenzeit, für das das Zeitalter der Aufklärung kein Verständnis mehr haben konnte, sondern die selbständig denkende, von der Zweifelsucht der Zeit angekränkelte, aufgeklärte Frau am Jahrhundertende, also einer Zeit, die dem Interesse an komplizierten Seelenanalysen, wie sie das 19. Jahrhundert brachte, nicht mehr allzu fern war. Auflehnen kann auch sie sich nicht gegen die unmenschliche Forderung des geliebten Vaters. Ein Widerstand von seiten des Kindes, das die Not des Opfers unmittelbar erleiden muß, hätte Jephta die Waffen sofort aus der Hand nehmen und damit eine vorzeitige, undramatische Lösung bringen müssen, die kein Dich-

[8]) Vorh. Univ. Bibl. Heidelberg.

ter versucht hat. Die Notwendigkeit des Opfers liegt für Mehala aber nicht mehr in der Einsicht, daß ein gottgegebener Eid verpflichtend sei — dazu sieht sie die Sündhaftigkeit des Gelübdes viel zu scharf —, sondern in der Gewissensruhe des Vaters und wird von diesem Gesichtspunkt aus anerkannt. „Der Vater glaubt, Gelübde nicht zu halten, ziehe Gottes Fluch herab. So gilts denn Gott nicht, doch des Vaters Ruh". Und um den Vater zu schonen, geht sie auch in die Berge; „er soll mich schon verlieren, eh' ich sterbe, damit sein Herz beim Opfer nicht zerreißt." Ihm sagt sie, daß sie „Natur und Freundschaft" dort noch einmal gründlich auskosten will. „Nur der, der v i e l genießt, der lebet lang." Erst als sie allein ist, legt Mehala die Feierkleider ab und gibt sich ohne Verstellung dem Schmerz und Zweifel hin. Wenn schon der Liebe entsagt und „die beste aller Welten" verlassen werden muß, möchte sie in dem Gedanken an ein besseres Jenseits und ein Wiedersehen Trost suchen. Doch dieser Jenseitsglaube, der dem 17. Jahrhundert noch selbstverständlich war, ist für den Aufklärungsmenschen in den Grundfesten erschüttert. „Als die Mutter tot lag, wer konnte da noch Leben in ihr glauben?" fragt Mehala. „Gewißheit! . . . Allein auch ohne sie bring ich das Opfer", das sonst seinen Wert verlieren und nichts als ein „Tauschhandel" sein würde.

Auch ihr Verlobter Deli, ein junger, warmblütiger Priester und als eine Art Gegenspieler zu Jephta gedacht, gerät ganz aus dem Geleise, als der Feldherr jeder vernünftigen Auslegung des Gesetzes gegenüber verschlossen bleibt und sich nur an das Wort von der Heiligkeit des Eides hält. „Gottlose Frömmigkeit", empört sich der Priester mehr gegen seinen eigenen Stand und die Kirche als gegen den verblendeten Jephta, „das ist die Frucht von jener strengen Lehre, die mit dem Wort ertötet das Gesetz . . . die Buchstaben heiligt und entweiht den Geist! Da mögen Menschen hingemordet werden . . . und zerreißen alle Bande, und Menschen nicht mehr Menschen sein, was schadets? Wird ja doch pünktlich ein Gebot gehalten." (Die Aehnlichkeit mit entsprechenden Stellen aus Lessings „Nathan" und anderen Dramen jener Zeit tritt an dieser Stelle deutlich hervor). In seiner impulsiven Leidenschaftlichkeit und Wärme tritt Deli dem Leser unwillkürlich näher als die beherrschtere, überlegte Braut, die in der Abschiedsszene geradezu ernüchternd rational denkt. Als Deli

in richtigem Empfinden, daß er nach Mehalas Tode, durch Schmerz und Liebe gereift, ein wahrer Priester Gottes werden wird, seiner Braut Treue halten will, führt diese ihm ihre Freundin als Ersatz zu; nicht etwa, um ihm mit der Liebe einer Frau über den Schmerz hinwegzuhelfen, sondern in der Ueberlegung, daß „im stillen Busen der Familienliebe" sich „Liebe zu Jehova" reiner entwickle. Man hört den protestantischen Theologen der Aufklärung heraus, wenn der Dichter in einer so ergreifenden Abschiedsszene dem todgeweihten Mädchen Worte in den Mund legt wie die folgenden: „Sie gerade (Frauen- und Gattenliebe) schafft ächte Priester, weil sie Menschen schafft. Der Priester wird geweiht durch ächte Ehe. Nie ohne warme Liebe kennt man Gott . . . Der Vater nur fühlt Gott als Menschenvater . . ."

Jephta, für den es nichts anderes gibt, als „Jehova ganz entsagen oder opfern", klammert sich krampfhaft an den Gedanken, daß die Begegnung nicht „von ohngefähr" gekommen sein kann. Ganz sicher ist aber auch er seiner Sache nicht. Das zeigt die heftige Abwehr aller Einwände, die ihn nur „zum Zweifeln bringen", und die ganze Ruhelosigkeit seines Wesens, die ihn „wie Kain" umhertreibt. Das Beten hat er aufgegeben, da nur der zu beten vermag, der das Gute vorhat. Wenn das schwere Erlebnis aus dem rauhen Kriegsmann und ehemaligen Bandenführer am Schluß einen wahren Volksbeglücker macht, so gibt der Dichter hier durch Jephtas Mund das Streben seiner Zeit wieder, g a n z Mensch zu sein und den schon vorher von Mehala ausgesprochenen Wunsch, ein voll ausgefülltes Leben zu führen und in kurzer Frist „wie ein Schmetterling" viel mehr zu genießen als „jenes Schaltier, das viel Jahre lebt". Es ist das der Klassik eigentümliche „ethische Bewußtsein: man muß seine Lebensaufgabe erfüllen, bevor man zu einer neuen sich rüstet"[9]), das aus Mehalas Grübeln über den Wert ihres kurzen Lebens und aus ihren an die untergehende Sonne gerichteten Worten klingt: „O! Daß ich auch so still, so ruhig lächelnd wegscheiden könnte aus der Väter Land! — Hab ich denn auch gepflegt, belebt, erfreut . . . vollendet gut mein Werk?" Die Lösung gibt beiden, Vater und Tochter, die Möglichkeit, ein Leben für andere zu führen und damit das Versäumte und spät Erkannte nachzuholen.

[9]) Rehm a.a.O., 345.

Fünf Jahre vor Ewald schrieb ein anderer lutherischer Prediger und Dichter, Wilhelm Nikolaus Freudentheil[10]), dessen edle Eigenschaften und Humanität vielfach gerühmt werden, ein Gedicht: *„Die Gespielinnen am Grabmal der Tochter Jefta's"*[11]). Die klare Sprache der fünffüßigen Jamben, die ruhige Beherrschtheit und verhaltene Schwermut reihen die Elegie in die Gruppe der klassischen Stimmungslyrik ein. Eine bange Frage nach dem Ausbleiben des schönsten aller Mädchen leitet die Dichtung ein. Der lyrischen Schilderung des lieblichen dahingegangenen Mädchens folgt ein kurzer epischer Teil, der die Legende erzählt. Das erste, was Jephtas Tochter nach der Begegnung bewegt, ist hier der Gedanke an das einsame Alter des Vaters, den keine Hand, „ist fern die Einzige, mit Liebe pflegen wird". In den Bergen, wo Sella in leiser Resignation „um Mut" beten will, enthüllt ihr die Vision eines Engels die Unsterblichkeit ihres Namens, und der Gedanke an den Ruhm nimmt dem Tode alle Schrekken. In diesem Gedanken beweinen auch die Gespielinnen alle Jahre am Grabe der Freundin nur das traurige Los des Vaters, nicht aber den Tod der Jungfrau, deren Name wie der Deborah's und anderer berühmter Frauen in das Gedächtnis der Nachwelt eingegraben bleiben wird.

VIII. Empfindsamkeit und Sturm und Drang.

„Wem sonst als Dir?
Auf dessen hohes, unerreichtes Lied
Dem Knabenauge schon die Trän' entfloß!
Wem weiht' ich sonst
Der Lieder ersten Laut?"

Mit diesen Worten beginnt August Hermann Niemeyer[1]), der große Pädagoge, der als Urenkel August Hermann Franckes die Francke'sche Stiftung zu neuer Blüte brachte und in seiner Eigenschaft als Universitätsrektor und Kanzler, Oberkonsistorialrat, Dichter und Schriftsteller s. Z. in Halle eine hervorragende Rolle gespielt hat und auch ein

[10]) A.D.B. 7,356 f.

[11]) In: Gedichte von W. N. Freudentheil, Hannover 1803, 206 ff., vorh. Staatsbibl. Berlin.

[1]) Menne, Karl, August Hermann Niemeyer, sein Leben und Wirken, Beitr. z. Gesch. d. Univ. Halle-Wittenberg, Halle 1928.

Freund Goethes gewesen ist[2]), sein Widmungsgedicht an Klopstock, das er seiner Odensammlung vom Jahre 1778 vorausschickt[3]). Auch ohne die ausdrückliche Nennung seines Vorbildes und den im Vorwort ausgesprochenen Wunsch, man möge „weder zu sehr, noch zu wenig merken", „welchen Dichter unter den Neueren" er „am meisten studierte", wird der Leser aus Niemeyers Oden den Dichter der Empfindsamkeit und Nachahmer Klopstocks auf den ersten Blick erkennen. Die Ode *„Die todte Mehala"* (S. 142 f.) scheint durch Klopstocks Ode „Die todte Clarissa" angeregt worden zu sein. Bei beiden dasselbe Thema, in ähnlicher Weise abgehandelt, dieselbe Stimmung, die gleiche Strophenzahl (8 Strophen zu je 4 Zeilen) und Reimlosigkeit. Niemeyers Gedicht zerfällt in 2 gleiche Teile. Wie bei Freudentheil, auf den Niemeyer eingewirkt zu haben scheint, werden im 1. Teil Fragen nach dem schönsten aller Mädchen gestellt und Vermutungen über ihre augenblickliche Beschäftigung angeknüpft. Durch das schmerzliche Verstummen einer Gespielin an Mehalas Tod gemahnt, beklagt der Dichter im 2. Teile das zu frühe Sterben, tröstet sich aber auch hier mit dem Hinblick auf die Unsterblichkeit und die Freuden der jenseitigen Welt. Reine Stimmungslyrik also und so allgemein gehalten, daß die Klage ebenso gut auf den Tod irgend eines anderen Mädchens bezogen werden könnte.

Die Stimmung wechselt von Gelassenheit und Ruhe über tiefe Melancholie zu gefühlvoller Feierlichkeit hinüber. In der auffälligen Aehnlichkeit mit Klopstockschen Oden und der Verwendung sämtlicher Merkmale aus der Lyrik der Empfindsamkeit kann Niemeyers Gedicht geradezu als Typus dieser Gattung bezeichnet werden. Ein paar Beispiele mögen dies verdeutlichen:

Schon die Häufung der empfindsamen Worte und Ausdrücke fällt in die Augen. Worte wie „flehen", „tränenvoll", „Todes Pfad", „Bote des Lebens", „Strom der Unsterblichkeit", „Engelbrüder", „Schwesterseelen", „milder Lenzeshauch", „süsser Grabesschlummer", „Freudenthränen", „hinwelken", „wegblühen" überstürzen sich fast in dem kurzen Gedicht.

[2]) Kosch a.a.O., 2, 1725.

[3]) Aug. Herm. Niemeyers Gedichte, Leipzig 1778, vorh. Univ. Bibl. Breslau.

Daneben die von Klopstock so geliebten Beiworte, oft im Partizip Präsentis gebraucht; hier etwa: „Knospende Rose", „heiße Andacht", „kristallene Quellen" und viele andere, oder der Ausruf und Seufzer „ach!", der in den ersten vier Strophen 3 mal vorkommt. Ebenso die empfindsame Frage, die in derselben Gedichthälfte 10 mal wiederkehrt.

Wie bei Klopstock so oft verstummt auch hier der Gefragte vor Schmerz und Gefühl, und der Fragende errät aus diesem Verstummen die Antwort: „Wo eilst du her Gespielin? — Du schweigst. Ach es redet dein Blick! Sie ist, sie ist schon gewandelt den Todes Pfad".

Die Wiederholung, die sich im letzten Satz findet, und die ein besonderes Kennzeichen der Klopstocklyrik ist, tritt in der ersten Hälfte der Ode in auffallender Häufung auf. Schon in den beiden ersten Zeilen des Gedichtes:

„Ist sie g a n z s c h o n hingewelkt? G a n z s c h o n weggesunken ihr Laub? S c h o n da ihr Abend?" Oder in der dritten Strophe: „. . . fleht R u h sich herab, R u h im Leben! — Ach der R u h noch mehr i m T o d. — I m T o d e . . . bebt mir die Harffe nach!"

Die Vorliebe der empfindsamen Dichtung für die transitive Verwendung von intransitiven Verben scheint auch Niemeyer mit Klopstock zu teilen. Der Vers: „Und denkt sie dort ernster die Stunde" bietet außer dem transitiven Gebrauch von „denken" gleichzeitig ein Beispiel für die Bevorzugung von Komparativen in Fällen, wo von rechtswegen ein Positiv zu erwarten wäre. Statt „ernst" „ernster", wie in der 6. Strophe „herrlicher" für „herrlich". („. . . blühet herrlicher nun . . .").

Das tiefe Gefühl, die Weichheit und elegisch-schwärmerische Stimmung, die über dem Ganzen lagert — die Elegie erfreut sich ja gerade in der Empfindsamkeit einer großen Beliebtheit —, lassen deutlich die tiefe Kluft erkennen, die Niemeyers Ode von den Jephtadichtungen der Aufklärungszeit trennt. Die durch den Pietismus und den Einfluß Englands, besonders Young's mit seinen „night-thoughts", bewirkte Umstellung in der Gesamtheit des geistigen Lebens um die Mitte des 18. Jahrhunderts, machte sich als Reaktion gegen den Rationalismus auch in der Dichtung geltend. Wer sich, wie Niemeyer, an Klopstock als den Mittelpunkt dieser neuen Geistesrichtung der Empfindsamkeit hielt, entging der Gefahr,

ins Extrem zu verfallen und sich ins Sentimentale und allzu Gefühlsselige zu verlieren. Die tiefe Religiosität und Innerlichkeit, die Niemeyer wie alle echten Dichter der Empfindsamkeit von den Aufklärungsdichtern unterscheidet und seine gesamte Dichtung durchzieht, machte diese geeignet, Textgrundlage für Oratorienkompositionen abzugeben. Wenn der große Pädagoge als Dichter heute vergessen ist, so verdient er doch, wenigstens in der Geschichte des Oratoriums mit Achtung genannt zu werden[4]). Seine Werke sind von dem besten Oratorienkomponisten der damaligen Zeit, dem Magdeburgischen Musikdirektor Johann Heinrich Rolle, mehrfach komponiert worden, darunter auch das zweiaktige Stück *„Mehala, die Tochter Jephthas"*[5]). So sehr hat der Jephtastoff dem empfindsamen Dichter gelegen, daß er die Mehala seiner Ode in diesem längeren, 1780 von Rolle in Musik gesetzten Werk noch einmal auferstehen ließ. Hier mit glücklichem Ausgang, nachdem der oberste Priester in Silo das Verabscheuungswürdige in Jephtas Vorhaben aufgedeckt hat. Nichts wesentlich Neues in der Entwicklung des Stoffes, außer daß zum ersten Male, aus Priestermund, pazifistische Gedanken leise auftauchen, die den Krieg, „das Ungeheuer, zurück zur Hölle" stoßen und „Bruderliebe" als „Band um alle Völker" schlingen möchten. Die Reflexionen über die Gefährlichkeit des Ruhms und das im bescheidenen Los ruhende Glück spricht Jephta fast wörtlich seinen Vorgängern Euripides und Buchanan nach und kommt damit den Rousseau'schen Ideen und der Gesamthaltung der Zeit, die auf Einfachheit und Bescheidenheit ausging, weit näher, als es in Niemeyers Jephtaode der Fall war. Der Feldherr spricht, „einsam und gedankenvoll unter den Bäumen ... wandelnd"[6]):

„O glücklich, wem sein seliges Geschick
Ein kleines Loos des Lebens gab!
Was ist der Ruhm? — Ein falsches Glück,
Ein kurzer Traum — der Freude Grab!" (285).

Ganz auf Empfindung gestellt ist auch das Trauerspiel *„Schicksal der Tochter Jephthah" (1767)*[8]) von Ludwig Friedrich Hudemann[7]), das wie alle dramatischen Ver-

[4]) Menne a.a.O., 94.
[5]) In: Religiöse Gedichte von August Hermann Niemeyer, Halle und Berlin 1814, 275 ff., vorh. Staatsbibl. Berlin.
[6]) Vorh. Univ. Bibl. Kiel.
[7]) A.D.B. 13, 279.

suche der Empfindsamkeit von dem Wesen eines Dramas unendlich weit entfernt ist. Wo das Gefühl sich breit macht, kann nie ein Drama entstehen, in dem Handlung die Hauptsache ist. Die Bibeldramen Klopstocks und seiner Nachahmer sind Idyllen und keine Dramen, und die Empfindsamkeit ist die einzige Zeit, der die Tragödie gänzlich fehlt. Bezeichnend ist es, wie Hudemann eine Verlegung des Höhepunktes vornimmt, um die Handlung möglichst auszuschalten und dem Gefühl freien Spielraum zu schaffen. Anstatt in dem fünfaktigen Trauerspiel die Begegnungsszene als den Höhepunkt in den 3. Aufzug zu verlegen und mit Hilfe des Eides und anderer Spannungsmomente die Entwicklung allmählich bis zu dieser Höhe zu steigern, hört man zunächst nichts von dem Gelübde, stößt dafür aber schon zu Beginn des 1. Aktes auf die Szene der Begegnung, die ihre Wirkung verfehlen muß, wenn der Leser den Grund der Bestürzung nicht kennt. Das schon in den frühesten Jephtadramen vorgebildete Zögern des Feldherrn, sein Geheimnis preiszugeben, wird hier so lange ausgedehnt, daß die Beteiligten, Mutter, Tochter, Verlobter und Freund, Zeit gewinnen, drei endlose Akte hindurch die verschiedensten Vermutungen über Jephtas sonderbares Benehmen auszusprechen und sich in Jammern und Klagen zu erschöpfen. Erst im 4. Aufzug gelingt es Jephtas Tochter Semah, den Vater ihr gegenüber zum Reden zu bringen. Semah bleibt aber schweigsam wie ihr Vater und sucht die geängstigte Mutter und den Verlobten allmählich auf das Schreckliche vorzubereiten, um sich dann mit den Worten: „Das übrige mag euch das Opfer selber sagen" dem Altar zuzuwenden, von dem ein Prophet sie im letzten Augenblick zurückreißt.

Eine Handlung fehlt fast vollständig, das Ganze ist, ähnlich wie in Klopstocks Bibeldramen, nur Gefühl und Zustandsschilderung. Die Personen sind noch nach der Manier der Aufklärungszeit in Schwarz-Weißkunst gezeichnet, wobei das Weiß ausschließlich vorherrscht. Semah besonders ist ein Engel an Sanftmut und Kindesliebe; aber auch die Mutter kennt hier zum ersten Male keine Empörung, obgleich sie den Schwur nicht gutheißen kann. „Wo aber ist ein Sinn vom Straucheln frei geblieben?", entschuldigt sie den Gatten und fühlt tiefstes Mitleid mit ihm. Auch der Verlobte kommt garnicht auf den Gedanken, sich dem Beschluß Jephtas zu widersetzen und bringt nur dadurch ein einziges Mal etwas Leben in die Ein-

tönigkeit des Stückes, daß er sich das Leben nehmen will, woran er von seiner Braut gehindert wird.

In Verlegenheit gerät der Dichter, als er das Motiv der Beweinung auch nach dem Urteilsspruch des Propheten beibehalten möchte. Wenn Jephtas Tochter nicht stirbt, hat sie, wie schon Ziegler in der Prosaeinleitung zu seiner Jephtadichtung etwas trocken bemerkt, ein ganzes Leben lang Zeit, ihre Jungfrauschaft zu beweinen. Ueber diese Klippe sind auch die Theologen, die sich für die milde Auslegung des Opfers entschieden haben, meist nicht ganz glücklich hinweggekommen. Eine Lösung findet sich dann, wenn berücksichtigt wird, daß Jephtas Tochter als Naturkind in den Bergen Tobs nahezu wild aufgewachsen ist. Auf den Bergen aber wohnt — einem weitverbreiteten Volksgefühl gemäß — die Freiheit, die das Mädchen für immer aufgibt, sobald sich die Tore des Tempels hinter ihr schließen. Daß die Tochter des Feldherrn diese Freiheit noch einmal auskosten und zu der Stätte zurückkehren möchte, wo sie die Tage der Kindheit verbracht hat, ist als dichterisches Motiv gut verwendbar, findet aber bei Hudemann keine Auswertung.

Künstlerische Maßstäbe dürfen an dieses Drama überhaupt nicht angelegt werden, das nur dadurch Beachtung verdiente, weil es zeigt, wie die Empfindsamkeit den Jephtastoff zurechtbog, um ein ihrem Empfinden gemäßes Schauspiel zu schaffen.[8]).

Klopstock, dessen Einfluß hier wie bei Niemeyer durchschimmerte, hat selbst zwar keine Jephtadichtung hinterlassen, deutet aber seine Stellungnahme zu dem Stoff an, wenn er bei der allgemeinen Auferstehung in seinem „*Messias*“ (11. Gesang, Vers 1174) Jephtas Tochter in folgender Weise feiert:

„Wie ein Erstling der Frühlingsblumen in duftigen Thälern
Aufblüht, also erwacht zu dem Leben der Leben, nicht wieder
Wegzuwelken, die Tochter Jephthas. Zu Silbergetöne
Ward es, wovon die Lippe der Preisenden bebte. Ihr Engel
Tönt's mit der goldenen Harf' ihr nach und erhub es auf Flügeln
Frohbegeisterter Harmonien noch höher gen Himmel.“

---

[8]) Ein Singspiel des Benediktiners und Volksschriftstellers Aegidius Jais „*Das Opfer des Jephte*“, Tegernsee 1778, scheint verloren. Auch im Kloster Beuron ist über den Verbleib des Stückes nichts bekannt.

Was Hudemanns Drama an Handlung fehlt, das hat Johann Sebastian von Rittershausen's Jephtadrama[9]) zu viel. Die Regellosigkeit, der Personenreichtum, die großen Volksszenen, die leidenschaftliche Sprache mit ihren Kraftausdrücken und andere Merkmale ordnen dieses Stück in die Reihe der Sturm- und Drangdramen ein.

Außer den Hauptpersonen kommen hier vor allem Jephtas Feldherrn so stark zur Aktion, daß sie den ganzen 3. Aufzug beherrschen und in ihrer individuellen Verschiedenheit gut gezeichnete Vertreter der einzelnen Temperamente abgeben. Daneben finden sich Soldatenszenen, Volksaufstände, Auftritte mit einem ganzen Apparat von Priestern, Gespielinnen usw.

Wie bei Hudemann findet die verhängnisvolle Begegnung bereits im 1. Akt statt, nur mit dem Unterschiede, daß der Handlungsverlauf damit nicht stillgelegt wird wie dort. Um dies zu verhindern, bedurfte es eines Gegenspielers, der in Jephtas Gemahlin Anna gefunden wird. Ein resolutes Weib, das nicht beim Jammern stehen bleibt, sondern sofort zu handeln beginnt, nachdem weder leidenschaftliche Wutausbrüche noch schmeichelndes Bitten bei Jephta etwas ausgerichtet haben. „Das Weib hat noch andere Waffen als Thränen", nämlich die List! Mit Hilfe dieser List gelingt es Anna, Feldherrn, Volk und Priester so weit zu bringen, daß Jephta mit Waffengewalt am Opfer gehindert wird. Der in der Bibel angedeutete Kampf gegen den Bruderstamm Ephraim, der Jephta den Sieg über Ammon neidet und die Beute gern teilen möchte, bietet Anlaß zu neuen Kampf- und Volksszenen. Schon halb vom Feind umzingelt, verlangt die ganze Stadt in einer Art abergläubischer Furcht schließlich doch das Menschenopfer, und Jephta bringt es, halb verwirrt und überstürzt. D. h. Rittershausen fügt einen zweiten 5. Akt mit friedlicher Lösung an und überläßt es dem Leser, sich den durch entsprechende Vignetten bezeichneten Schluß selbst auszusuchen. Daß im ersten Fall das Sterben auf die Bühne verlegt wird, ist für die Geniezeit, die sich keinen Zwang auferlegen ließ und selbst das Häßlichste, wenn es nur originell war, darzustellen pflegte, ebenso bezeichnend wie die maßlosen Anklagen, die Anna den Priestern entgegenschleudert, in denen das Bestreben der

[9]) „*Die Tochter Jephte*", Prag 1786, vorh. Staatsbibl. München.

Sturm- und Drangzeit, sich von jeder Autorität loszulösen, zum Ausdruck kommt.

Für die Art des Dramas als Produkt des Sturmes und Dranges sind schon die Bühnenanweisungen typisch: „mit Raserey", „starrend", „mit Heftigkeit", „mit fliegenden Haaren", „mit aller Galle", oder „mit religiösem Eifer".

Im Streit zwischen den ephraimitischen Gesandten und Jephtas Leuten fallen Schmeicheleien wie etwa: „Wir wollen aus euch Thauseile machen, und nach Meerwundern seegeln", „Wir wollen euer Fett den Geiern vorwerfen", „Wir wollen euch zu Taig knetten, und euch an eure Weiber als Kuchen versenden" (III,3). Der Verlobte nennt sich selber einen „Affen" und weiß in der allgemeinen Bestürzung nach der Begegnung nichts anderes zu sagen als: „Ich stehe da wie ein Knabe, dem man seinen Sperling genommen hat"; alles aus dem Bestreben heraus, möglichst natürlich zu sein und in der Alltagssprache zu reden. Am maßlosesten ist hierin, ihrem Temperament entsprechend, die Gattin, die ihre Tochter um keinen Preis töten lassen will: „. . . eher will ich mir meine Adern mit meinen Nägeln entzweyreissen, und mit meinen Zähnen das Fleisch von meinen Gebeinen trennen, ehe ich zugebe, daß ein Tropfen dieses unschuldigen Bluts die durstige Erde tränke" (II,2).

Da die Charaktere nicht so durchgeführt sind, daß sich aus ihnen folgerichtig Verwicklung und Lösung ergeben und das Stück überhaupt wenig künstlerischen Wert hat, erübrigt es sich, im einzelnen darauf einzugehen. Die Merkmale, die es als Erzeugnis der Geniezeit kennzeichnen, bleiben diesmal fast ganz im Formal-Stilistischen stecken.

Die engen Beziehungen, die den Sturm und Drang mit der ihm wesensverwandten Empfindsamkeit verbinden, lassen sich auch in Rittershausens Drama nachprüfen. Der Anfang des 2. Aktes bringt z. B. einen langen Monolog, der ohne Bedenken Klopstock zugeschrieben werden könnte. Wenn Jephta, von Schmerz gepeinigt, in reinster Ossianstimmung klagt: „Todesangst, wohin verfolgst du mich! . . schüttle, wie der Sturm! alle meine Gebeine! . . Dort bewegt sichs? — Ha! Das sind Todtenbothen . . über mir schwebt mit nächtlichen Flügeln der Engel des Todes", so braucht man nur aus Klopstocks Bibeldrama „Der Tod Adams" die Worte des sterbenden Urvaters: „Der kom-

mende Tod erschütterte mich und strömte durch alle meine Gebeine . . . Hörst du die Felsen beben . . . er (der Todesengel) wandelt immer näher herauf" gegenüberzustellen, um an diesem kleinen Beispiel — es ließen sich viele anführen — die starke Abhängigkeit Rittershausens von dem Führer der Empfindsamkeit nachzuweisen.

IX. Der Jephtastoff in der Romantik.

Der Romantik blieb es vorbehalten, den Jephtastoff mit jener dritten Auslegung zu verknüpfen, die die Heldensage der hebräischen Richterzeit als ätiologische Kultlegende deuten möchte. Daß gerade die romantische Dichtung diese Ausdeutung, wenigstens andeutend, aufnimmt, kann bei der Vorliebe der Romantik für Symbol und Mythos nicht wunder nehmen.

In der alljährlichen Beweinung des Mädchens sehen die Ausleger eine Anspielung auf einen früher geübten Kultbrauch, wahrscheinlich auf die Klage um eine dahingegangene, später durch eine menschliche Gestalt ersetzte Vegetationsgottheit und im Gelübde und der Opferung die dazugehörige Sage, die zur Erklärung des Kultbrauches nachträglich erfunden und durch Gruppierung um einen historischen Helden auf nationalen Untergrund gestellt worden ist. Zum Mythos gehören in erster Linie Motive wie Kindestötung, Elternmord, Vereinigung und Liebe zwischen Eltern und Kindern u. a.[1]). Sie werden in Beziehung gesetzt zu dem Wechsel von Tag und Nacht, Frühling und Winter, Sonnenaufgang und Abendröte, die dadurch, daß sie aufeinander folgen, auseinander entstanden sein müssen, wie das Kind aus dem Vater oder der Mutter, und die, sich ewig suchend, doch immer im Kampfe miteinander liegen und einander verdrängen. Wird die Klage der Jungfrauen am Grabe der Tochter Jephtas in diesem mythischen Sinne aufgefaßt, so mußte die dazu erfundene Legende mit dem Tode enden, da sonst der Zusammenhang mit der Kulthandlung verloren gegangen wäre. In der Jephtaerzählung wird diese neue Auffassung dadurch glaubhaft unterbaut, daß der Name Jephta, richtiger „Jiftach", eine Aoristform ist, die in wörtlicher

[1]) Vgl. z. folg. Goldziher, Ignaz, Der Mythos bei den Hebräern, Leipzig 1876.

Uebersetzung „er eröffnet", „er beginnt" bedeutet. Der „Eröffner" ist aber im mythologischen Sprachgebrauch die Sonne, die den Mutterschoß der Erde öffnet, oder der helle Tag. „Des Abends wird die Abendröte aus dem Schoße der Sonne geboren, und des Morgens, wenn an die Stelle der Morgenröte (welche der Mythos nicht von der Abendröte unterscheidet) die heiße Tagessonne tritt, da hat Jiftah seine eigene Tochter bekämpft, und diese unterliegt."[2])

Anstelle dieser Beziehungen zwischen dem Wechsel der Tageszeiten bringt in der Romantik Eduard Arnd (1829) in seinem neunteiligen, langen Gedicht[3]) das Mädchen mit der Frühlingsgottheit in Verbindung. In ihrer Sehnsucht und ekstatischen Hingabe an den als Stern gedachten Geliebten Adonis wird alles zum Symbol und zur Antithese. „Sie lebte auf den Bergen wie ein Kind, dem jeder Morgen neue Lust gewinnt, . . . Sie dachte in der Nacht an Jephtas Leid, wie Stern an Stern, so Schmerz an Schmerz sich reiht." Adonis, „der im Frühling uns erscheint", nach dem das Mädchen in Sehnsucht verlangt, wird allmählich mit ihr selber identifiziert: „Du Gott der früh verblichnen Jugendblume, Du lebst in mir, in deinem Eigenthume". Solange Leben in ihr ist, wird der Frühling ausgekostet, dann heißt es sterben und zwar von des Vaters Hand, der hier tatsächlich, im Gegensatz zu den meisten anderen Jephtadichtungen, aber im Sinne des Mythos und der Bibeltradition, selber die Hand gegen das einzige Kind erhebt; mit Schmerzen zwar, aber ohne den Versuch zu machen, das Unabwendbare aufzuhalten.

Daß Arnd bewußt auch den ganzen Rahmen dieser episch-lyrischen Versdichtung symbolisch gedeutet wissen will, spricht er im Vorwort aus. Auf den Bergen „werden die Blumen und Quellen ein Spiegel ihrer Schönheit; das Morgenroth erinnert sie an ihr Blut, das vergossen werden soll, der Thau an die Thränen, die sie zurückläßt, das Dunkel der Nacht an ihr offenes Grab . . . Das Hauptinteresse . . muß ihr Leben auf den Bergen sein, wo sie, den Tod vor Augen, das Leben und die Jugend noch im Herzen trägt." Aber auch in den übrigen Szenen, die lose aneinander ge-

[2]) Goldziher a.a.O., 121.

[3]) Die Tochter Jephthah's, Israelitische Gedichte von Eduard Arnd, Stuttgart und Tübingen 1829, vorh. Staatsbibl. Berlin.

reiht sind, ist alles Symbol, Geheimnis, Ahnung. Ein „Greis von tiefem Blick und Sinn“ wird lange vor Jephtas Gelübde durch das goldhaarige Mädchen im weißen Mieder an den Schwan erinnert, den er „einst sterben sah“ und ahnt Unheil voraus. Vor ihrem eigenen Bild im Wasserspiegel erschauert Zilla, ohne zu wissen warum. Sie sah ihre „eigene Gestalt entflammt von einer heimlichen Gewalt. . . . Der Spiegel brannt, in dem sie sich beschaute, und einer Lilie vor Flammen graute“. Die Kerzen glühten „so wie Gelübde, die zum Himmel ziehen“, und Jephta erlebt bei Sternenglanz und Mondenschimmer eine geheimnisvolle Vision, die ihm die Tochter auf einer Himmelsleiter zeigt, wobei es ist, als „wenn die Fackel, die sie hielt, auf ihre eigenen Hände“ brennen wolle. Auch Jephta selbst wäre kaum ganz zu verstehen, wenn man ohne die vom Dichter hier vielleicht nicht beabsichtigte Symbolisierung auskommen will. Nur im Gegensatz zu dem ätherisch zarten Mädchen als Verkörperung der lieblichen Frühlingsgottheit kann der Feldherr als der „finstre Greis“ gedacht werden, den niemand liebt, der nur auf Rache sinnt und der ein Gefolge hat, das ebenso nur auf „Rache, Ruhm und Beute“ ausgeht, ohne ein einziges Mal der Not des Vaterlandes zu gedenken. Das volkheitliche Moment tritt in dem ganzen Stück vollständig zurück, und Jephta ist jedem anderen gegenüber — mit Ausnahme seiner Tochter — der grausamste Führer, den man sich denken kann. „In seinem Auge glüht ein Rachewurm, an seinen Lippen schien noch Blut zu hängen“, da stößt er die ihn um Gnade anflehenden Gefangenen, noch vor der unglückseligen Begegnung, mit eigener Hand nieder.

Der Hintergrund entfernt sich gänzlich vom Boden des jüdischen Altertums, und etwas Ueberzeitliches liegt über dem Ganzen, wie es der Romantik ja vielfach eigen war. Blumengeschmückte Zelte und Lauben, Springbrunnen und Kränze, purpurne Decken, auf denen die Feldherrn bei einem Gastmahl sitzen und sich von Jephtas Tochter, der „rosenrothen Taube“, dem „schlanken Reh des Waldes“, bedienen lassen; Rosmarin und Myrthen, Sterne, die mit „gewaltigem Rauschen“ aufziehen, das Bild von Fackel und Flammen, das Traumhafte und die eigentümliche Naturbeseelung, alles das kennzeichnet auch äußerlich schon das Gedicht als Erzeugnis der Romantik.

Stellenweise kommt Arnd den besten Lyrikern der Spätromantik nahe und erinnert z. B. in der Personifizierung des Abends und der ganzen Art der typisch romantischen Darstellung ganz an Mörike, wenn er den 7. Gesang beginnt:

„Der Abend schlummert in dem schattgen Thal
Und thräumt vom Tag in seinem letzten Strahl,
Haucht noch einmal, als wie zum Abschiedsgruß
Auf Blum' und Wasser einen tiefen Kuß."

Die vielen Unklarheiten der Sprache erklären sich aus der dem Romantischen eigentümlichen Art, Vergleiche nicht als Mittel zur Deutlichmachung zu verwenden, sondern gerade durch sie das Geheimnisvolle, Dunkle noch dunkler zu machen. Ein Beispiel für viele: Das Mädchen steht des Abends am Fluß und betrachtet den Sonnenuntergang:

„Es brannt des Himmels und des Wassers Kuß
In ihm so blutsverwandt, entzückend rein,
Es war der Tochter und des Vaters Schein."

Aeußerlich in Sprache und Szenerie wie innerlich in der starken Verwendung des Symbols und des Dunklen, Geheimnisvollen liegt hier also eine Dichtung der Spätromantik vor, die als erste zum Mythos zurückgeht und eine für den Jephtastoff neue Fundierung zu finden weiß.

Dem Geheimnisvollen gesellt sich in dem fünfaktigen Jephtadrama[4]) von Ludwig Robert[5]) das Schicksalsmoment bei. Der Dichter, ein Bruder Rahel Varnhagens, wendet sich in seinen Dichtungen bisweilen zwar ausdrücklich gegen die Romantik, bleibt aber in dem Jephtadrama noch durchaus in romantischem Fahrwasser. Das Stück, das 1811 mehrmals in Weimar und 1813 in Prag aufgeführt worden ist[6], wird von dem feinsinnigen, hochgebildeten Dichter

[4]) Die Tochter Jephthas, Stuttgart und Tübingen 1820.

[5]) Pseud. f. Ludwig Robert Tornow, über ihn A.D.B. 28, 720 ff.

[6]) Mit gütiger Hilfe der Generaldirektion für die Thüringer Staatstheater, Weimar, gelang es festzustellen, daß es sich bei der von Lina Schneider a.a.O., Vorwort 20 angeführten Weimarer Aufführung des Trauerspiels „Die Tochter Jephtas" (1811) um das Robertsche Drama handelt. Der Theaterzettel verschweigt zwar den Verfassernamen, stimmt aber im Personenverzeichnis mit den Personenamen des betreffenden Dramas vollkommen überein, und außerdem heißt es bei Ed. Genast in „Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit, Neuausgabe Stuttgart 1905": „Vor Schluß des Jahres 1811 kam noch „Die Tochter Jephtas" von Robert aufs Repertoire und wurde mit Beifall aufgenommen". Damit er-

für sein gediegenstes Produkt erklärt, hat aber, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, trotz ideenhafter Vertiefung und Einführung neuer dichterischer Motive, keinen allzuhohen künstlerischen Wert, wenn es auch als romantisches Jephtadrama nicht uninteressant ist. Die Personen sind hier alle in ein einziges großes Schicksal verkettet, aus dem es kein Entrinnen gibt. Der Seher Achas, der alles Unglück als eine Art Kassandra voraussagt, erzieht seinen Sohn Nimrod wie Parzival fern von den Menschen in den Bergen, um ihn dem Schicksal abzuringen, das für ihn einen unrühmlichen Tod in Bereitschaft hat. Auch dem verstoßenen Jephta hatte Achas sein Los vorausgesagt, und er spricht jetzt im 1. Akt als einziger von Sieg, wo alle Hoffnung geschwunden ist und selbst der Feldherr müde und hoffnungslos, verwundet, das Schlachtfeld verlassen hat. Nicht Jephta ist diesmal der Befreier seines Volkes; das Schicksal hat dazu Nimrod ausersehen, der Jephtas Tochter zufällig gesehen hat und, in heißer Liebe zu ihr entbrannt, genau wie bei Balde, seine Tapferkeit beweisen und dann um sie werben will. Ohne je gekämpft zu haben, eilt er in der Rüstung eines Gefallenen gegen den Willen seines Vaters in die Schlacht und befreit durch Kühnheit und anfeuernde Begeisterung sein Volk aus der Umzingelung des Feindes. Er ist der Held des Tages, und auch Dina jubelt ihm zu wie alle anderen. Eine Verwicklung kommt dadurch hinein, daß Dina seit frühester Jugend mit ihrem Vetter Eleasser verlobt ist und dieser auf den gefeierten Nimrod eifersüchtig wird. Als nach der Begegnungsszene beide Männer mit einer Schar von Kriegern heranrücken, um das auf den Bergen weilende Mädchen zu befreien oder zur heimlichen Flucht zu bewegen, reizt Eleasser, dem Nimrod hier wieder in den Weg gekommen ist, diesen so, daß es zum Handgemenge zwischen den beiden Parteien kommt. Das Furchtbarste dabei ist, daß Nimrod nun nicht durch die Hand eines Gegners fallen muß, sondern durch den Vater der Geliebten, der, von den Ereignissen gebrochen, im Fieberwahn Nimrod für den Ammoniterkönig hält und ihn erschlägt. Erschütternd ist das Erwachen aus den Fieberphantasien, besonders als er erkennen muß, daß Nimrod von seiner Tochter geliebt worden

weist sich die Behauptung aus A.D.B. a.a.O., das Stück sei 1813 zum ersten Male in Prag aufgeführt worden, als irrig.

war. Jephta ist ohne seinen Willen zum Rächer an dem Manne geworden, der durch sein Eingreifen und Siegen das unglückselige Gelübde zur Wirkung gebracht hat. Von der Hand eines Wahnsinnigen mußte Nimrod fallen und so die Prophezeiung seines Vaters wahrmachen. Eleasser aber trägt mit an der Schuld, da er es war, der Dina die Nachricht von der Ankunft des Vaters gebracht hat, auf die hin sie als erste dem Feldherrn entgegeneilte. Und Dina fühlt sich schuldig, weil sie als Mittelpunkt zu einer Art Unheilsstifterin geworden ist.

Die Verkettung der Umstände, die geheimnisvolle Gestalt des Sehers, das einsame Aufwachsen seines Sohnes fern von den Menschen, der Donnerschlag nach dem Ablegen des Gelübdes, der sehr romantische Traum des Mädchens, der siebenmal wiederkehrt, das Zerreißen des Tempelvorhangs und Aufsteigen von Feuer aus der Bundeslade, als der Hohepriester nach der Notwendigkeit des Menschenopfers fragt, der Wahnsinn Jephtas und Dinas Liebe, die über den Tod hinaus dauern wird — („ich werde sterben und dich immer lieben") — alles dieses und noch manche andere Kennzeichen stellen das Werk eindeutig in die romantische Dichtung und geben ihm einen neuen, geheimnisvollen Reiz.

Auch der Aufbau ist nicht ungeschickt durchgeführt. Der 1. Akt gibt in der Unterhaltung der versprengten Krieger mit Aschas und Dinas Versuch, aus dem Alten die Deutung ihres Traumes herauszulocken, eine gute Exposition und bringt als erregendes Moment das Gelübde. Im 2. Akt steigt das Drama langsam an und bringt mit der aufkeimenden Eifersucht Eleassers ein weiteres Spannungsmoment. Der 3. Akt, als die Mitte des Dramas, führt dann in der Begegnungsszene zur Höhe, von der aus die Handlung langsam zur Katastrophe absteigt, die hier mehr in dem tragischen Tod Nimrods gesucht wird, als in der Opferung des Mädchens. Die Schwächen liegen, abgesehen von der Länge des Stückes, darin, daß durch die Einführung der vielen Nebenpersonen die Einheit der Handlung gestört wird und die Verwicklungen zuviel retardierende Momente hineinbringen und die Klarheit trüben. Vor allem aber sind die Geschehnisse nicht aus den Charakteren entwickelt, obgleich sich die Hauptpersonen recht plastisch abheben. Besonders der reine, in seinem Idealismus fast rührende Nimrod nimmt die Sympathie des Lesers gefangen, in den

Szenen vor allem, wo er mit vornehmer Ruhe dem in seiner Eifersucht kleinlich gewordenen Eleasser entgegentritt. In Dina ist eine Entwicklung zu verfolgen, die das unbefangene Mädchen zur Liebe reifen läßt und am Schluß zum erschütternden Bekenntnis dieser großen Liebe vor dem ganzen Volke führt, nachdem erst mädchenhafte Scheu und das Gefühl, dem Verlobten Treue wahren zu müssen, sie daran gehindert hat, dem Geliebten ihr Gefühl zu offenbaren. In tiefstem Schmerz klagt sie jetzt, da Nimrod tot vor ihr aufgebahrt liegt, sich selbst und ihre schuldbare Zurückhaltung an. Nur Jephta kommt etwas zu kurz in diesem Stück und zeigt keinerlei besondere, ihn von der Jephtagestalt anderer Dramen unterscheidende Züge. Von den Nebenpersonen tritt am klarsten der alte Seher heraus, der gegen das Schicksal ankämpfen wollte, dann aber einsehen muß, daß dies unmöglich ist. In seiner Abgeklärtheit und dem tiefen Verständnis für die anderen verzeiht er sofort dem Mörder seines Sohnes und erträgt sein hartes Los mit ruhiger Würde.

X. Die Epigonendichtung des 19. Jahrhunderts.

Schon Robert zeigt in seinem romantischen Jephtadrama in mancher Hinsicht den Einfluß der klassischen Dramen Schillers und Goethes. Was aber der Rest des 19. Jahrhunderts gebracht hat, ist echte Epigonendichtung und so wenig künstlerisch und originell gestaltet, daß sich bei den Jephtadichtungen dieser Zeit eine genauere Einzelbetrachtung erübrigt. Es spiegeln sich in ihnen die vielen Richtungen wieder, die im zweiten und letzten Drittel des Jahrhunderts einander ablösten; die einheitliche Entwicklung des Stoffes geht in dieser Zeit verloren.

Das Drama von Karl Ludwig Kannegießer (1818)[1]) scheint noch unter dem Eindruck der Fremdherrschaft Napoleons und der Befreiungskriege zu stehen. Das vaterländische Moment tritt stark in den Vordergrund und schafft Verwicklungen, als der nicht sehr starke, aber ehrgeizige Jephta den Vorschlag des Feindes annimmt und als dessen Feldherr alle Völker unter einen Hut bringen will, dann aber, als fast gleich-

[1]) Mirza, die Tochter Jephtas, Trauerspiel in 5 Aufzügen, Prenzlau 1818, vorh. Staatsbibl. Berlin.

zeitig das Feldherrnangebot seines eigenen Volkes kommt, von seiner Tochter zur Einsicht gebracht wird und Ammon das Wort bricht. Die Tochter vertritt hier das nationale Element, das so in den Vordergrund tritt, daß die eigentliche Jephtahandlung, das Gelübde usw. erst im 5. Akt Platz findet. Neu ist hier der Ausgang des Stückes: das Mädchen geht in die Berge in der Gewißheit, dort von einem sanften Tod ereilt zu werden, eine unwahrscheinliche Wendung, die in dem Drama keinerlei Anhaltspunkte findet.

Eine Sonderstellung nimmt Johann Martin Hutterus ein, der in seinem „Dramatischen Gemälde aus der heiligen Vorzeit“[2]) aus dem Jahre 1856 Handlung und Charakterentwicklung so weit als möglich ausschaltet und dafür ein interessantes und anschauliches Bild von den Lebens- und Zeitverhältnissen in Israel zur Zeit der Richter entwirft. Der Historismus, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Dichtung wie überall bemerkbar macht, hat hier einmal ein ganz sympathisches, wenn auch undramatisches kleines Stück geschaffen und geschickt in das Gewand der biblischen Erzählung eingekleidet.

Aus der Jephtadichtung Emanuel's[3]) (Pseud. für Gustav Vierich), die vier Jahre früher entstand, spricht die tiefe Frömmigkeit eines durch schweres Leid zu Gott gekommenen Menschen. Inhaltlich hält sie sich streng an die Bibeltradition, setzt aber die biblische Prosa ganz in Lyrik um. Jephta wird der Sieg hier leicht gemacht, da Ammon im Augenblick des Kampfes seinen pflichtvergessenen König in den Armen einer Sklavin weiß und ohne Führer ist. Mit Ausnahme der selbständigen Charakterisierung des Ammoniterkönigs bringt das Stück ebensowenig eine eigene Auffassung wie das Gedicht Friedrich v. Bodenstedt's (cr. 1860)[4]), das sich nicht einmal sprachlich besonders auszeichnet, wenn der Dichter z. B. „zieht er“ auf „Ammoniter“ zu reimen wagt.

Auch Otto Gildemeister's nicht sehr glückliche Bearbeitung des Jephtagedichtes von Byron[5]) geht über den

[2]) Jephthah und seine Tochter, Trier 1856, vorh. Staatsbibl. Berlin.

[3]) Die Tochter Jephtha's, Frankfurt a. O. 1852, vorh. Staatsbibl. Berlin.

[4]) Jephthas Tochter, Gesammelte Schriften, Berlin 1864, Decker.

[5]) Jephthas Tochter, Gildemeister, Otto, Lord Byron's Werke, Uebers., Berlin 1865, 3. Bd. 97.

Bibeltext nicht hinaus, ist aber ganz von vaterländischem Geist und innigster Kindesliebe getragen.

Die Dramen von Ludwig Freytag[6]) und Eduard Kreuzhage[7]) sind unter das Schuld- und Sühnemotiv gestellt und mit der Sentimentalität der Zeit übergossen. Der Einfluß Schillers ist gerade in diesen beiden unbedeutenden Epigonendramen unverkennbar.

Bei Katharina Diez (1874)[8]) spielt der Einfluß, den die neue Frauenbewegung auf die Zeit ausgeübt hat, stark mit. Die Verwicklung hat hier außerdem ihren Höhepunkt in der Nebenhandlung der Nebenbuhler erreicht. Der Schluß ist ein allgemeines Gemetzel; fast alle Hauptbeteiligten töten sich gegenseitig auf der Bühne. Die Veräußerlichung hat ihren Höhepunkt erreicht.

Ebenso unbedeutend ist das dreiaktige Trauerspiel von Theodor Sylvester (1890)[9]), das die schon in früheren Jephtadichtungen abgehandelten Gedanken über die Existenz eines Jenseits und die Grenzen des Glaubens aufrollt.

In etwas überzeugenderer Art als die vielen anderen Bearbeiter des Jephtastoffes im 19. Jahrhundert versteht es (1883) A. Barnstorff[10]) die Seelen zu analysieren. Wie Jephta in diesem Drama nach vollbrachter Tat fast dem Wahnsinn verfällt und den Priester tötet, als dieser zugeben muß, daß nicht eine sichtbare Botschaft des Herrn ihn veranlaßt hatte, Jephta als Führer vorzuschlagen, sondern nur die Stimme seines Innern, ist recht geschickt entwickelt. Nur bei dem Gedanken an die göttliche Sendung war Jephta das schwere Geschick erträglich gewesen, das ihn erdrückt, als er erkennt, daß das Opfer nur religiösem Uebereifer entsprang und eine Verirrung bedeutete.

Das 19. Jahrhundert brachte außerdem noch, zugleich mit der Feier des 300. Geburtstages des großen niederländischen Renaissancedichters Joast van den Vondel, zwei Uebersetzungen seines 1659 gedichteten „*Jephtha*". Vondel, der sich

[6]) Jephthah, Berlin 1874 (2. Aufl.), vorh. Staatsbibl. Berlin.

[7]) Die Tochter Jephtas, Lyrisches Trauerspiel in 3 Aufz., Mainz 1861, vorh. Göttingen.

[8]) Jephthas Opfer, Trauerspiel in 5 Akten, Berlin 1874, vorh. Staatsbibl. Berlin.

[9]) Jephthah, Trauerspiel in 3 Aufzügen, München 1890, vorh. Staatsbibl. Berlin.

[10]) Jephtha, Berlin 1883, vorh. Staatsbibl. Berlin.

inhaltlich streng an den Bibeltext hält und stark von Buchanan beeinflußt ist, aus dem er auch den Namen Iphis für Jephtas Tochter übernimmt, beginnt mit der Rückkehr der Tochter Jephtas aus dem Gebirge unmittelbar vor der Opferung. Da Vondel nach Lina Schneider[11]) mit seinem „Jephtha" ein Trauerspiel des Protestantismus schreiben wollte, erklärt sich die völlig undramatische Gestaltung des 3. Aktes, der wie bei Buchanan aus einer langen Auseinandersetzung Jephtas mit dem Priester über die Notwendigkeit des Opfers besteht. Lina Schneider formt in ihrer Bearbeitung vom Jahre 1887 das Stück dadurch um, daß sie die dramatisch wirksame Szene der Begegnung, die bei Vondel fehlt, mit aufnimmt, die langen Reden kürzt und die Inszenierung so ändert, daß die Handlung motiviert erscheint. Das Ganze ist in drei Aufzüge zusammengezogen, das Versmaß des niederländischen Dichters (fünffüssige Jamben) und der Endreim werden beibehalten.

Eine frühere Bearbeitung des Vondelschen Stückes durch Ferdinand Grimmelt[12]) hält sich strenger an das Original, ist aber in reimlosen Jamben geschrieben, mit Beibehaltung der Originalversmaße für die Chorstellen.[13])

Im Ganzen betrachtet muß festgestellt werden, daß die Jephtadichtung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein unerfreuliches Bild bietet. Bei der materialistischen Einstellung der Zeit wußte man eben mit dem religiösen Motiv nicht viel anzufangen. Erst als die Neuromantik eine Wiederbelebung und Vertiefung des religiösen Lebens mit sich brachte, und dann später das neue Jahrhundert im Expressionismus eine Stimmung schuf, die der religiösen Stoffwelt reicheres Interesse entgegen brachte, ist auch der Jephtastoff zu neuem Leben erwacht.

---

[11]) A.a.O., Vorwort, 12.

[12]) Joost v. d. Vondel, Jephtha, 5 Aufzüge, Münster i. W. 1869.

[13]) Die Novelle *„Jephtas Tochter"* von S. H. v. Mosenthal (1878) und das gleichnamige Lustspiel von Felice Cavalotti nach einer Uebersetzung von Raffaele Penso, frei bearbeitet von Alfred Halm, Leipzig s. a. (1897) tragen ihren Titel nur symbolisch, und die Erzählung von Ignaz Chr. Schwarz, *Jephta und seine Tochter"* (1836) scheint verloren zu sein.

XI. Das 20. Jahrhundert.

1. Der Jephtastoff in religiös-kirchlichem Gewand.

Die Reinheit der Mädchengestalt, die von fast allen Dichtern hervorgehoben wird, hat im 20. Jahrhundert in religiös-kirchlichen Kreisen Anlaß gegeben, die Praefiguration aus dem Mittelalter wieder heraufzuholen und Jephtas Tochter als Vorbild neutestamentlicher Gestalten aufzufassen.

In dem dramatischen Gedicht[1]) von Maria Gabriela[2]) (1897) deutet das Mädchen nicht wie bei Balde auf Christus, sondern auf die Gottesmutter hin, die, vom Engel Gabriel angekündigt, in einer Vision erscheint. So fromm es von der Konvertitin auch gemeint sein mag, es bleibt doch die Frage, ob es dem religiösen Empfinden entspricht, die mit Maria in Verbindung gebrachten Bibelworte der Verkündigung und Seligpreisung wörtlich auf Jephtas Tochter angewendet zu finden, abgesehen davon, daß der biblische Bericht für eine solche praefigurative Deutung zu wenig Stützpunkte bietet.

Aus diesem dramatischen Gedicht von Maria Gabriela entnimmt Gustav Rominger große Teile des Textes und verbindet sie mit ganzen Szenen aus Händels Jephtaoratorium zu einem Musikdrama *„Jephtas Tochter"*[3]) (1924), ohne dabei etwas Neues oder für die Entwicklung des Stoffes Bedeutsames zu schaffen.

Auch in dem fünfaktigen Schauspiel *„Die Tochter des Jephte"*[4]) von einer Schwester der Göttl. Vorsehung Mainz (1929) begeistert die Vision der kommenden Gottesmutter die Tochter Jephtas so, daß sie der aufkeimenden irdischen Liebe leichter entsagen und sich dem Tempeldienst weihen kann, nachdem ein Engel ihr die Bedeutung der Reinheit erklärt hat: „Die reine Jungfrau wirkt auf Erden Großes, denn ihre Keuschheit ist auch ihre Kraft". Im Gegensatz zu den beiden vorigen Stücken, die wenig eigene Zutaten zeigen, ist hier mit viel Phantasie eine spannende dra-

---

[1]) Jephtas Tochter, 2 Aufzüge und ein lebendes Bild, Paderborn 1911², Theater f. d. weibl. Jugend, 12. Bd., vorh. Münster i. W.

[2]) Feliz. v. Berge, Pseud. f. Elise Freiin v. Schrötter.

[3]) Musikdrama in 5 Aufzügen, Kehl (Baden) 1924, vorh. Deutsche Bücherei Leipzig.

[4]) Limburg a. d. L. s. a. (1929).

matische Handlung versucht. Ausschmückungen wie etwa die Szene, wo das Mädchen auf den Bergen an Aussätzigen Samariterdienste leistet, oder die Einführung einer Sklavin, die mit dem Schicksale des von Jephtas Tochter geliebten Mannes verknüpft ist, bieten manche interessante Bereicherung.

Relativ am wertvollsten in dieser Reihe ist wohl Rosmarie Menschick's in demselben Jahre erschienenes Jephtadrama[5]), in welchem die Gestalt der Gegenspielerin die markantesten Züge trägt. Ein hervorragend begabtes, schönes, dämonisches Weib, das als Brudertochter Jephtas die Feldherrnstelle für ihren Vater erhofft hat und nun rücksichtslos alles daran setzt, das Ziel doch noch zu erreichen. Wie sie, die von dem Gelübde durch ihren Vater noch vor der Rückkehr des Heeres unterrichtet worden ist, es anstellt, Jephtas Tochter zum Entgegeneilen zu bewegen, ohne daß jemand Verdacht schöpft, ist geschickt entwickelt. Zum Schluß doch noch entlarvt, wird diese Frau gesteinigt, nachdem Jephtas Tochter vor der Entdeckung des Betruges geopfert worden ist. Die Tochter des Feldherrn ist hier, wie die Verfasserin zu Beginn des Stückes in einer kurzen Charakteristik der Hauptpersonen selbst angibt, ein unfertiger Charakter; scheu und zart, aber doch zuweilen zu wilder Leidenschaft entflammt. Von den schweren Ereignissen hin und her gerissen, schwankt sie „zwischen der Begeisterung zur großen Tat und der Unfähigkeit der Durchführung, zwischen Schuld und Reue, bis sie dann erst im Sterben sich zu voller, reiner Größe durchringt". Die Mutter aber ist die typische Frau des jüdischen Altertums. Von den Eltern einem fremden Manne zur Ehe gegeben, den sie im Innersten fürchtet, ohne je ein offenes Wort zu wagen, ist sie nur „folgsames Weib und Dienerin" des Gatten. „Von dem Augenblicke an, da sie im höchsten Schmerze sich von dieser Abhängigkeit losreißt und wagt, ihre eigenen Gedanken frei zu denken und auszusprechen, unterliegt ihre Natur" und sie wird irrsinnig. Außer diesen scharf voneinander abgesetzten Charakteren spielt ein Kind mit, das in seiner Unschuld und Natürlichkeit der Liebling aller ist und durch das schwere Schicksal der geliebten Angehörigen zur Jungfrau heranreift. Neben der feinen Personencharakterisierung ist ein packendes, abwechslungsreiches Bild

[5]) Jephthas Tochter, 3 Akte mit Musik, Höflings Mädchenbühne s. a. (1929).

geschaffen, das aber schon wegen der durch die Einstellung auf Aufführungen in Frauenvereinen notwendig gewordenen Ausschaltung sämtlicher Männerrollen technisch zu manchem Notbehelf greifen muß.

Hermann Ackermann lehnt sich in seinem „Glaubensspiel mit Psalmenchören" (1929)[6]) eng an den biblischen Bericht an, ohne auch nur den Versuch zu machen, etwas Eigenes zu bieten.

Ebensowenig Interesse erregt ein Singspiel (1908)[7]), das gleichfalls zur Aufführung in Frauenvereinen bestimmt ist und nichts als eine Aneinanderreihung von Bibelstellen, Psalmen und Mendelssohn'schen Liedern darstellt.

Auch Pastor Kirstein's Jephtadichtung[8]), die für die „Feierstunden der Frauenhülfe" gedichtet ist, ist für die Entwicklung des Jephtastoffes ohne Bedeutung.

2. Die übrigen Jephtadichtungen.

Ein fünfaktiges Drama von Ludwig Hammerschmidt (1928)[9]) läßt wie bei Menschick eine Frau, hier eine Dienerin, an der verhängnisvollen Begegnung schuldig werden, mit dem Unterschiede, daß sofort die Reue einsetzt und die Gewissensqualen schließlich zum Geständnis und zur Verzeihung von Seiten Jephtas führen. An Jephta selbst nagt der Zweifel, seit der mit seiner Warnung zu spät gekommene Priester ihn verdammt hat. Die ihm vom Volk angebotene Königskrone, früher in übersteigertem Ehrgeiz ersehnt, weist er zurück und stirbt vor Leid.

Ob Jephta in Dr. Henry Philipp's kurzer biblischer Szene[10]) (1930) dadurch, daß er sich den Wundverband herunterreißt und so durch seinen Tod das Opfer verhüten will, wirklich „nicht als ein wortbrüchiger Mann" stirbt, bleibt in dem Stück ebenso unklar wie der Umstand, daß das kleine Kind, das dem Vater entgegenläuft, um ihn nach Kinderart zu erschrecken, plötzlich zu einer solch heldenhaften Auffas-

---

[6]) Jephthahs Tochter, 1 Akt, Stuttgart 1929.

[7]) Die Tochter Jephthas oder dem Herrn geweiht, Berlin 1910², s. n.

[8]) Festblüten, 7. Heft, Jephtas Tochter, Potsdam 1915.

[9]) Jephta, Limburg a. d. L., s. a. (1928).

[10]) Jiftachs Heimkehr, Jüd. Bibl. d. Unterh. u. d. Wissens, Beilage zu Nr. 7, Hamburg, 13. 2. 1930.

sung seines Todes gelangen kann, wie es der Verfasser am Schluß glaubhaft zu machen sucht. Das Stück ist für die Aufführung an jüdischen Schulen bestimmt und erhält durch die gewaltsame Umbiegung der Sage für diesen Zweck die unwahrscheinliche Note.

Der Vollständigkeit wegen seien hier noch genannt das in vierfüssigen Trochäen verfaßte Gedicht in 8 Gesängen „Sieger Jephthahs Gelübde“[11]) von Fanny Erna Hafner, das sich ganz an die Bibel anlehnt, und das fünfaktige Trauerspiel[12]) von Heinrich Haunsberg, das ebenfalls nichts Neues bietet.

Ein ausgezeichnetes Werk von starker Geistigkeit und unverkennbar poetischer Kraft tritt uns dagegen in dem Buche „*Jephtas Tochter*“[13]) von Vincenz Zapletal entgegen, das sich im Untertitel „Kulturbilder aus der Frühzeit des jüdischen Volkes“ nennt. Es fügt die Jephtahandlung, von der frühesten Kindheit Jephtas angefangen bis zu dem Tode des Mädchens, nur lose in die Schilderung der kulturellen Verhältnisse ein, ist also kein Roman, obgleich er häufig als solcher zitiert wird. Da der Verfasser (ord. Theologieprofessor an der Universität Freiburg, Schweiz) die Verhältnisse an Ort und Stelle jahrelang studiert hat und es ihm als Theologen und Historiker ein Leichtes sein mußte, auch die Verhältnisse des jüdischen Altertums im Geiste wiederherzustellen, ist ein überaus anschauliches, packendes Bild entstanden, das in der poetischen Schilderung der Schicksale von Jephtas etwas allzu idealisierter und um einen durch Schlangenbiß früh verlorenen Sohn erweiterten Familie auch den Dichter verrät.

3. Drei Wandlungen und Höhepunkte.

Drei Dramen müssen nicht nur darum aus der Reihe herausgenommen und gesondert behandelt werden, weil sie, rein künstlerisch betrachtet, sämtliche anderen Jephtadichtungen turmhoch überragen, sondern weil sie alle drei das Thema von völlig neuen Gesichtspunkten aus beleuchten und grundsätzliche Wandlungen in der Geschichte des Stoffes darstellen.

---

[11]) Leipzig 1921.
[12]) Die Tochter Jephthas, Freising-München 1914.
[13]) Paderborn 1924 (2. und 3. Aufl.).

a) Ferdinand Ruh.

Das kleine einaktige Drama *„Jephthas Tochter"* (mit musikalischen Illustrationen[14]) von Dr. Ferdinand Ruh nennt sich dramatisches Gedicht, ist aber mehr als das und hat bei der Uraufführung im Landestheater zu Karlsruhe am 23. Sept. 1920 während der „Badischen Woche" bei Publikum und Presse eine sehr günstige Aufnahme gefunden. In der Geschichte des Jephtastoffes spielt es schon dadurch eine wichtige Rolle, weil hier zum ersten Male die Tochter des Feldherrn Trägerin der Handlung ist. Die Handlung dieses bühnensicheren, straff gebauten Werkes wickelt sich innerhalb weniger Stunden vor Jephtas Haus ab, die drei Einheiten sind hier also aufs strengste gewahrt. Mit sicherer Hand wird in einfacher, klangvoller Sprache die Entwicklung zur Höhe und Katastrophe geführt, doch diesmal so, daß der Zufall bei der Begegnung ausgeschaltet wird, der bisher die Tochter Jephtas völlig schuldlos in das traurige Geschehen hineingerissen hat.

Das Thema erinnert an Wedekind, die Gestaltung aber ist bei Ruh mit größter Dezenz durchgeführt. Jephtas Tochter, ein reines Kind, wird durch den Kuß eines heißblütigen israelitischen Jünglings zum Weibe erweckt und ins Innerste getroffen. Durch die zynische Art einer leichtfertigen Freundin noch mehr in Verwirrung gebracht, tritt ihr in einem Gefangenen ihres Vaters ein Mann entgegen, dessen sieghafter Männlichkeit das aufgestörte Mädchen nicht widerstehen kann. In der Verwirrung der Gefühle schuldig werdend, öffnet sie in der Nacht dem geliebten Manne die Tür und sieht sich statt diesem dem heimkehrenden Vater gegenüber. Dem Tode verfallen, erblickt sie in dem Zusammentreffen mehr als einen Zufall und tötet sich, ihre Reinheit wahrend, am anderen Morgen selbst vor dem Opferaltar. Sie hat in der Liebe die Berührung mit der Sünde gesehen und gibt sich freiwillig den Tod, da das Leben ihre Seele zu beflecken drohte. Das Problem liegt hier also im Wesen der Frauenseele, dem Schicksal eines reinen Mädchens, das, gewaltsam aus der Kindheit gerissen, den auf sie einstürmenden Erlebnissen nicht gewachsen ist.

Daneben läuft ein zweites Motiv, das erst im Schlußgedanken ganz deutlich wird. Wenn Jephta den von seiner Tochter geliebten Gefangenen als Sohn annimmt, soll dieser Freund-

[14]) Musik von Max Steidel, Verlag Seldwyla, Bern s. a.

schaftsbund den Frieden der beiden Völker einleiten. „Sie liebte dich. Bring mir dein ganzes Volk, — ich will dir meines bringen", dieser pazifistische Gedanke wird schon im Anfang angedeutet, als Jephtas Tochter in ihrer Unbefangenheit sich von dem Gefangenen erklären läßt, was man unter einem Feinde versteht, und geht später weiter in der Liebe des Mädchens zu dem Feinde, der um seiner eigenen Liebe willen den Haß, den er gegen die Juden hegt, bezwingt und die Versöhnung der beiden Völker anbahnen will: „Und wenn er (Jephta) kommt, dann soll der Völkerhaß in uns, der Jugend, seinen Meister finden". Um aber diesen Gedanken der Völkerversöhnung als Grundidee deuten und dem Opfer der Tochter eine tiefere Bedeutung geben zu können, hätte dieses Motiv mit der Handlung besser verknüpft werden müssen. Es fehlt die Linie, die durch das ganze Stück bis zu diesem erklärenden Schlußgedanken hätte hinführen müssen. Aber auch ohne das Motiv der allgemeinen Menschenliebe bleibt dem Werke von Ruh sein Wert, wenn auch bei der Zusammendrängung zu vieler Motive in einen Einakter nicht dieselbe künstlerische Höhe und Poesie erreicht wird wie in den beiden folgenden Dramen von Boetticher und Lissauer. Dafür entwickelt sich hier die Handlung nicht aus äußeren Geschehnissen heraus, sondern aus dem Charakter der handelnden Personen, die alle eine starke Eigenprägung erkennen lassen.

Die Entwicklung des Mädchencharakters ist mit besonderer Liebe durchgeführt. In Uebermut und kindlichem Frohsinn balgt sich Jephtas Tochter zu Beginn des Stückes mit gleichaltrigen Jünglingen beim Ballspiel und erregt den Unwillen eines alten Israeliten, der es nicht verstehen kann, daß des Feldherrn Tochter so wenig an Krieg und Not denkt: „Du bist die Aelteste und stehst im Leichtsinn keinem von euch nach". Von dem ersten Kuß erschreckt und in dem Gefühl, beschmutzt zu sein, reibt sie in rührender Naivität den Mund mit Wasser ab und erkennt verzweifelt: „Das — war — die Sünde". Wie sie durch den Blick des Gefangenen dann zum zweiten Mal an diesem Tage in Unruhe versetzt wird, sich scheu und stolz zurückzieht und den Gefangenen, in dem Gefühl, beleidigt zu sein, zu demütigen sucht, dann aber der Leidenschaft des fremdartigen Mannes erliegt und zur Liebe heranreift, ist packend und überzeugend entwickelt. Selbst als sie bereit ist, für den Vater zu sterben, zunächst nur, weil sie

keinen Ausweg aus der Zwangslage sieht, scheint sie noch einmal schwach zu werden und dem heißen Werben des heidnischen Jünglings nachgeben zu wollen. Sie fühlt nichts Heldenhaftes und hängt am Leben. „Das Leben schreit in mir — ich bin ein Weib — und weiter nichts —". „Ein Weib . . .?" fragt da der Gefangene, „das bist du nicht! Du ahnst nicht, was das Wort an süsser Fülle in sich schließt. Ein Weib . . . das ist ein Laut aus einem Märchenlande, ein heißes Stammeln scheuer Zärtlichkeit . . ." Die ganze Märchenwelt des Orients beschwört er herauf, um der Geliebten den Zauber des Weibtums klarzumachen. Sein Wort wirkt nach, aber anders als er gewollt hat. Es löst nach einem Blick auf den Steinaltar in ihr immer mehr die Erkenntnis aus, daß sie die Höheit dieses Weibtums nicht verletzen dürfe, zumal jetzt nicht, da sie dem Tode geweiht ist. Der Tod wird ihr nicht nur zur Sühne, sondern zum Asyl, in das sie ihre Reinheit retten will. „Ich büße für meine Sünde, grauer Stein. . . Der Stein hat recht. Du darfst mich nicht berühren. Ich bin geweiht . . . Ja, Liebster, ich muß fort . . . weil unser Bund zu heilig ist, und weil wir Menschen sind; und Menschen, fühl ich, können nicht entsagen, wenn ihre Sinne schrein. Im Schlaf ist Ruhe. — . . Ich liebe dich — . . ein Weib . . nun bin ich's doch geworden . ."

Die Schwierigkeit, die darin lag, den Uebergang „vom Kind zum sinnlich erweckten Weib, über die Läuterung der Sinne zur seelischen Liebe" und zur „erlösenden Opferbereitschaft"[15]) hin zu finden — und das alles innerhalb eines einzigen Tages — ist nicht ganz überwunden. Daß es überhaupt gelang, liegt an der feinen Charakterisierung des Gegenspielers. Der Stolz des vornehmen Heiden, der der Tochter des Feldherrn, seiner Herrin, bei der ersten Begegnung auf deren Frage, ob er die Juden hasse, ins Gesicht schleudert: „Zum Haß seid ihr zu schlecht", die kurze, hochmütige Art, mit der er sich einführt und ihren Versuch, die Herrin herauszukehren und ihn zu demütigen, durch kalte Verachtung zurückweist, danach die sprunghaft einsetzende Weichheit, mit der er eine auf das schöne Mädchen gemünzte Schmeichelei in ein Märchen kleidet, seine Leidenschaftlichkeit und Fremdartigkeit können bei dem empfänglichen und ohnehin aus der Fassung gebrachten Mädchen die Wirkung nicht verfehlen. Daß sie am nächsten Tage, allmählich zur Ruhe kommend, den Adel ihrer

[15]) Joho, Karl, Karlsruher Tagblatt, 25. 9. 1920, Nr. 262.

Seele wiederfindet und durch die letzten Erlebnisse heranreift, ist nicht unwahrscheinlich. Das überirdische Wesen, zu dem Jephtas Tochter in früheren Dichtungen oft geworden ist, ist dieses Erdenkind nicht und muß gerade durch ihre Menschlichkeit mehr wirken als die anderen ohne Fleisch und Blut, die in der Handlung ganz in den Hintergrund getreten waren. Das Verhältnis zu Jephta ist genau so innig wie sonst. Der Feldherr selbst wird, mehr indirekt durch seine Tochter oder die Sklaven, als gütiger, gerechter, im Kriege aber gefürchteter, tapferer Mann charakterisiert. Am Morgen nach der Begegnung macht er den Versuch, dem Volke sich selbst als Opfer anzubieten, um erschüttert erkennen zu müssen, daß der Menge Dank rasch verfliegt. Nachdem man sein eigenes Leben als Ersatz nicht angenommen hat, will er sein Wort an dem Mädchen einlösen, da ihm das Opfer „als frommer Brauch der Väter" heilig ist. Obgleich er nie daran geglaubt hat, durch sein Gelöbnis die Hilfe Jehovas erringen zu können, hat er das Gelübde getan, weil er hoffte, dadurch den gesunkenen Mut des Heeres neu beleben zu können. „Das Opfer . . tut solche Wunder nicht. Der Herr war bei uns, weil wir unsrer Kraft auf's Neue trauten", bekennt er dem Freund. Im Gegensatz zu den meisten anderen Jephtadichtungen fehlt also hier dem Feldherrn das gläubig-fromme Gottvertrauen. Er wird ebensowenig in einen religiösen Konflikt gestürzt wie seine Tochter, die den Fluchtgedanken des Geliebten nur mit Rücksicht auf den Vater von sich weist und sich tötet, um vor sich selber zu fliehen, nicht aber, um das Gott gegebene Versprechen zu halten oder eine nationale Aufgabe zu erfüllen. Ein Beweis, daß es dem Dichter in diesem Jephtadrama eben auf andere Probleme ankam.

Neben den drei Hauptpersonen tritt nur noch die Freundin deutlicher heraus, die der kindlichen Unerfahrenheit der Feldherrntochter nur mit Spott begegnet, und die von dem Gefangenen, den auch sie vom ersten Augenblick an liebt, in ihrem Unwert erkannt und verworfen wird. Für den Verlauf der Handlung hat sie keine wesentliche Bedeutung.

Ohne dem Bibeltext Gewalt anzutun oder sich allzusehr vom alttestamentlichen Boden zu entfernen, hat Ruh in seinem Drama doch ein freierfundenes Motiv in völlig neuer und moderner Art gestaltet und aus dem biblischen Bericht anstatt der bisher meistens verwendeten Stelle: „Er tat an

ihr wie er gelobt hatte" jenes andere Wort zugrunde gelegt, das die Unberührtheit des Mädchens betont: „Und sie war noch keines Mannes schuldig geworden".

Die pazifistischen Gedanken, die hier nur als Nebenmotiv auftauchen, werden erst in den beiden folgenden Dramen zum Leitmotiv.

b) Hermann von Boetticher.

Aus dem Erlebnis des Weltkrieges sind Boettichers und Lissauers Jephtadramen herausgewachsen. Die große Frage nach dem Sinn des Krieges und der Berechtigung der um seinetwillen geforderten Opfer läßt ja die Menschheit nicht zur Ruhe kommen, solange die Wunden nicht geheilt sind, die der letzte Krieg den Völkern Europas und der ganzen Welt geschlagen hat, und eine Hochflut von Nachkriegsdramen hat sich mit diesen großen Problemen auseinanderzusetzen gesucht. Der biblische Bericht dient dem expressionistischen Dichter Boetticher wie auch Ernst Lissauer nur als Gewand, in das die beiden Dichter die ethische Idee der Völkerversöhnung einkleiden, ohne dabei in der dramatischen Gestaltung dieser alttestamentlichen Erzählung ins Programmatische zu verfallen wie Fritz von Unruh in seinem „Geschlecht" und viele andere Dichter von Kriegsdramen. So sehr sich auch die beiden Dichter in der Grundidee, hinter der das persönliche Verhängnis zurücktritt, nahekommen, so verschieden haben sie das seit Hasenclever immer wieder von neuem auftauchende „O Mensch!"-Thema im Gewande der biblischen Jephtaerzählung zu gestalten gewußt.

„Im Gefangenenlager 1916 begonnen, im schweizerischen Internierungslager 1917/1918 fortgesetzt und im Herbst 1918 unter den Schüssen der deutschen Revolution in Berlin beendet" — mit diesen, bei den expressionistischen Dichtern beliebten Angaben der Entstehungsdaten will Hermann von Boetticher „einer späteren Zeit gegenüber auf die übermächtigen Ereignisse des Weltkrieges" hinweisen, die das Werk[16]) in gewalttätiger Weise" beeinflußten (Einleitungswort). Jephta ist hier zum ersten Male nicht in der Hauptsache Kriegsführer und Held, sondern die ethische Persönlichkeit von übermenschlicher Geisteskraft, eine Art Heiland, der die Menschheit aus ihrer durch Krieg und Not auf den Höhe-

[16]) Jephta, Tragödie, Berlin 1919.

punkt getriebenen Verrohung und Versumpfung durch das Beispiel der Selbstaufopferung zu erlösen und mit Einsatz des höchsten Preises, des einzigen Kindes, zur höheren Menschlichkeit zurückzuführen sucht. Wie der Dichter das Wagnis, sein Kind bewußt als Pfand in die Wagschale zu werfen, gelöst hat, wird am besten aus einer knappen Analyse des Dramas deutlich.

Vorspiel: Ein Pförtner unterhält sich mit einem Sklaven über die Kriegsbedrängnis, die sich nach dem Einfall Ammons immer unerträglicher bemerkbar macht. Kampf, Not, Abfall von Gott überall; „und die Juden beten, taumeln, kämpfen. Es sieht nach Wahnsinn aus". Genau wie in Sauls, des Dichters Haus, wo der einstige Schüler Jephtas in allnächtlichen Orgien mit Freunden und Weibern Betäubung sucht, „seit des mächtigen Jephta kanaïtisch Weib gesteinigt wurde und die weiße Blüte Israels in die Gebirge ging." Ein Zug von Büßern begegnet vor seinem Hause einer Schar liederlichen Volkes, das, mit Symbolen der Freiheit geschmückt, in trunkenem Uebermut den „Dichterprinzen" herunterholen will, den „freisten Sproß" des Volkes, der „keinen Gott kennt, außer seinem Blut". Saul, seit langem unbefriedigt, kommt diesem „Gleichheit, Freiheit, Liebe" brüllenden Gesindel gegenüber zur Besinnung und wirft mit der Bande zugleich „die ganze feuchte, damf'ge Brut der Freunde" auf die Straße. Von weitem verhallt der Gesang der Büßer, „die Luft ist von fernem Weinen voll, und Saul, die Kränze vom Gelage her noch im Haar, stöhnt auf: „Jephta! Jephta! Wir gehen unter!"

1. Akt. Nach dieser geschickten Exposition, die in knappster, packendster Art mit der äußeren und inneren Lage Israels, des Volkes und des Freundes Verhältnis zu Jephta und dessen Geschick bekannt macht, eröffnet Jephta in der Felsenlandschaft von Tob, an einem Steinaltare betend, den ersten Akt. Er ist in die Berge gegangen, um „von den Menschen in der Stille zu genesen". Doch die Aufgabe, die seiner wartet, tastet schon dunkel an seine nur dem Kinde und dem Gotte Israels geöffnete Seele, und auch Esther träumt von Opferung und „trägt die Menschheit", von der sich beide erlösen wollten, genau so „im Blut" wie der Vater, mit dem seelische Fäden sie so geheimnisvoll verbinden, daß sie im Schlafe spürt, wenn Jephta an

seinen „blonden Widder" denkt. Eins scheint ein Teil des anderen und ohne den anderen kaum denkbar zu sein. Diese tiefe innere Verbundenheit, die das ganze Stück hindurch fühlbar ist und den geheimnisvollen Zusammenhang ausdrücken will, den der expressionistische Dichter zwischen den Menschen untereinander, Lebenden und Verstorbenen und örtlich voneinander Getrennten annimmt und immer wieder von neuen Gesichtswinkeln aus dichterisch gestaltet, weil diese seelische Verbindung seiner ganzen Einstellung nach der übersinnlichen, geheimnisvollen Seite des Seelenlebens entspricht, macht Jephtas Tochter zur Gefährtin des Vaters, die als einzige ihn versteht und ihm „das letzte Kleinod seiner Seele" bedeutet, das ihn „mit seines Volkes Herz verbündet, indem es ihn von dessen Inhalt trennt." Auch der vorahnende Traum tritt hier nicht, wie in den übrigen Jephtadichtungen, als Zeichen aus anderen Welten von außen an sie heran, sondern ist ein Reflex des Opferwillens ihres Vaters, der sich eben in langem Gebet mit seinem ganzen Sein und Besitz der Gottheit hingegeben hatte. Die Einsamkeit der beiden Menschen wird unterbrochen, als Saul mit einer Reihe gileaditischer Fürsten und Aeltesten die Felsenöde aufsucht, um Jephta um Hilfe gegen Ammon anzurufen. Der Aufstieg der Männer gibt Gelegenheit, den schon in der Exposition des Vorspiels geschaffenen Hintergrund noch weiter aufzurollen. Die Erinnerung an seine mit Jephtas Tochter in reiner Freundschaft gemeinsam verlebte Jugendzeit wird hier in Esthers Nähe so übermächtig, daß die heimlich gehegte Liebe zu dem schönen Mädchen in Saul zur Reife kommt und ihm die Schalheit seines jetzigen Lebens von neuem vor Augen führt. Aus dieser Oberflächlichkeit seiner Umgebung hat Jephta sich in die Einsamkeit der Berge geflüchtet, ein reicher Fürst und früher hochangesehen, dann aber mehr und mehr von allen Seiten angefeindet und „in Recht und Freiheit jeden Grades" gekürzt, weil er als einziger dem Volke seine Schwächen vorhielt und nicht müde wurde, es vor einem schlimmen Ausgang seines wachsenden Uebermutes und seiner Veräußerlichung zu warnen. Jephta hat Recht behalten; das Kriegsglück ist gewichen, und Ammon scheint ganz Israel überschwemmen zu wollen. Man erinnert sich jetzt an den Weisesten aller Männer, der alles vorausgesehen hat und sieht in ihm die

letzte Hoffnung. Ob er das Richterkleid, das mit der Führerschaft verbunden ist, annehmen wird, ist bei einem Manne wie Jephta fraglich. Von Groll weiß er zwar nichts und hat in seiner Abgeklärtheit, die ihn seine verirrten Landsleute als Kinder ansehen ließ, nie an Rache für alle Anfeindungen gedacht. Wenn er zuerst ablehnt, so geschieht das, weil er von dem Leid da unten im Tal so unendlich weit entfernt ist und nichts hören will, „bis die Qual aus andern Mündern, Mündern von Menschen und nicht verblendeten Nationen schreit". Erst als ihm die Größe der Gefahr in ihrem vollen Umfange bewußt wird — in sein Einsiedlerleben ist die Kunde von außen nie vorgedrungen — und die Schreie des gepeinigten Volkes bis zu ihm heraufttönen, scheint er den Ruf der schlaflosen Nächte zu verstehen und steigt als Richter in das Tal herab, um seinem Volke ein Retter zu werden. Die körperliche Heldenkraft, auf die in allen anderen Jephtadichtungen das Volk seine Hoffnung gesetzt hatte, ist hier der geistigen, richtiger seelischen, Ueberlegenheit gewichen, wie es in der Zeit des Expressionismus, der ja ganz nach innen gerichtet war, nicht anders sein konnte. Der Makel der Geburt und das Motiv der Verbannung konnte darum fallen und der Aufenthalt in den Bergen psychologisch erklärt werden.

2. Akt. Die Feinheit der Mädchenseele wird von den Gespielinnen instinktiv gefühlt, ohne daß sie das Rätsel in Esthers Wesen lösen können. „Woran denkst du immer?" fragen sie die Tochter Jephtas, die zu Beginn des 2. Aktes mit ihnen auf dem Söller von Jephtas Hause in die Landschaft hinaussieht, ohne auf die Unterhaltung der Mädchen zu achten. „Wir armen Geschöpfe der Geduld und des Zeitvertreibs für irgend einen Mann . . . sind wie Schmetterlinge, die nicht stark genug für eignen Flug sind . . . . du aber trägst dein Schicksal fest und geheimnisvoll in deinem Schritt und dein Wesen geht dir, Wunderbares verkündend, voraus . . . . der Schatten deines Vaters steht dir vor jedem Mann, fürchte ich, und erdrosselt andere Lust." Auch Saul fühlt, daß ihm der Vater im Wege steht. Als er sich in einer Kampfpause vom Schlachtfelde entfernt, weil seine Sehnsucht nach Esther übermächtig geworden ist, soll er sie nicht verwirren. Esther ist, wie sie selbst gesteht, nicht unempfindlich, und wenn je ein Mann ihre Gedanken streift,

so ist es der Dichter und Jugendfreund. Was zwischen ihm und ihr steht, weiß sie selber nicht, nur daß sie „ausgefüllt von einem Plane“ ist, den „Gott durch die Natur“ in ihr entworfen hat und dem sie sich ergibt. „Ich könnte den Gott, der Maske nur für deinen Vater ist . . . .“ braust Saul auf, in dem eifersüchtiger Groll gegen den einstigen Lehrer aufglimmt, der zu voller Glut entfacht wird. als auch Jephta noch in derselben Nacht ihn warnt, seine Tochter zu verwirren und seinen und ihren Plan zu stören. Das Geheimnis um diese beiden ineinander verankerten Gestalten verdichtet sich immer mehr. Von des Vaters Sehnsucht getrieben, kommt Esther, halb im Schlafe und doch von sicherem Instinkt geführt, in das Kriegslager zu des Feldherrn Zelt. Jephta ist erschrocken. „Ich liebe dich zu sehr — und meine Seele gebietet über meinen Geist und Willen, wenn ich schlafe.“ Stimmen tönen aus der Nacht vor Anbruch des Tages, der die Entscheidungsschlacht bringen soll, und stellen Gewissensfragen: „Stehst du in diesem Kampfe, wie du stehen sollst? . . . Liebst du die Feinde mit derselben Kraft wie dich? . . . . Hast du dich ganz von allem, was dir teuer ist, entfernt?“ Die Einsicht, daß der Krieg ein Verbrechen ist, das er durch die morgige Schlacht unmöglich noch vergrößern dürfe, wird in dieser Nacht dem Feldherrn zur völligen Gewißheit. Den Wachen, die den Ruf hören, ehe er ausgesprochen ist, gebietet er, Fürsten und Feldherren sofort zusammenzurufen. Während man ungeduldig über die nächtliche Störung und enttäuscht über die lange Verzögerung des Angriffs auf Jephta wartet, ringt dieser mit seinem Gott um Klarheit. Aber Gott gibt keine Antwort. Jephta ist ein Gottsucher, der nicht aufhört, um ein engeres Verhältnis zu seinem Gott zu kämpfen, ohne jedoch jemals zu dem gläubigen, vertrauenden Du zu gelangen, das von weniger komplizierten Seelen leichter erreicht wird. Schon dieses erschütternde Ringen um Gott, an dessen Existenz er glaubt, siedelt das Werk, abgesehen von allen anderen Kennzeichen, im Expressionismus an, dessen starke, durch das Erlebnis des Krieges vertiefte Religiosität in keinem Konfessionsglauben zur Ruhe kommt, sondern sich in nervösem Suchen, dem Schrei nach Erkenntnis, manifestiert. Wenn Jephta dem Gotte Israels sein Kind als Opfer hinwirft, so ist, ähnlich wie bei Ruh, nicht

der unerschütterliche Glaube an Jehovas Hilfe der leitende Gedanke, und ebenso spielen nachher, als es um die Einlösung des Schwures geht, andere Gesichtspunkte mit, als in den früheren Dramen. Nicht die Kriegsnot erzwingt Jephta hier das Gelübde, oder doch nur die Not des Krieges an sich; also anstelle des Konkreten tritt hier wieder die Idee, für die Jephta gegen Heer und Volk zu kämpfen hat. Sein Vorschlag zur gütlichen Auseinandersetzung mit Ammon stößt auf härtesten Widerstand. Man empfindet das plötzliche Zurückziehen als Schmach, und selbst die treuesten Anhänger, mit Saul an der Spitze, treten dem Feldherrn feindlich gegenüber, da keiner der Ideologie des großen Mannes zu folgen vermag, so große Mühe Jephta sich auch gibt, den Gedanken der Völkerliebe verständlich zu machen. Diese ganz mit dramatischem Leben erfüllte Szene spitzt die Situation allmählich so zu, daß schließlich der Feldherr, aufs äußerste getrieben, den Vorwurf der Feigheit, obwohl er nur versteckt angedeutet wird, durch das einzige Mittel zurückweist, das ihm im Augenblick zur Verfügung zu stehen scheint. Als man ihn in immer deutlicher werdendem Hohn den „Meister großer Worte" nennt, der mit „Weltenträumen" spielt, während die andern, wie Widder sich opfernd, um ihre Freiheit kämpfen und schließlich einer das Wort fallen läßt: „Es ist ja billig — du hast keinen Sohn!", unterbricht Jephta ihn mit einem mächtigen: „Halt! . . . . In diesen ungeheuren Anwurf eurer Seelen werf ich mein Kind! Ich habe keine Söhne zu vergeben, so nehmt denn meine Tochter, doch fragt mich nie, wie nahe dieser blonde Widder dem Unerreichlichen von meiner Seele ist." — „Worte, nichts als Worte!", wirft Jephtas größter Gegner ein, verstummt aber, als er merkt, wie Jephta dieses Angebot gemeint hat. Die schnellsten Läufer sollen zu Ammon fliegen und ihn auffordern, die Waffen zu senken und mit den Juden gemeinsam „den Weg zu suchen für der Menschheit Frieden". „Wenn Ammon zögert, Reden findet, sich bedenkt, sagt ihr ihm, tiefen Ernstes voll, noch dies: Jephta hat eine Tochter, das letzte Kleinod seiner Seele . . . . und dieses letzte Kleinod werfe Jephta dem Gotte seines Volkes zum Opfer hin, für den Tag, an dem Israel Ammon zerschlägt — und siegt". Betroffenheit und Stille folgen auf diese Worte. Man fühlt den ungeheuren Konflikt, in den

Jephta sich gestürzt hat, um zu zeigen, wie ernst es ihm mit seinem Willen zum Frieden ist. Die Größe des Preises, den man Jehova für den Sieg zu zahlen bereit ist, soll Ammon zeigen, daß es nun um alles geht und Israel zum äußersten entschlossen ist. Gleichzeitig bedeutete diese Selbstverleugnung dem Feldherrn eine Befreiung von dem lastenden Schuldgefühl, an dem verbrecherischen Menschenmorden mitgewirkt zu haben und nicht durch den Wunsch, seinem Volke Erlöser zu werden, allein zur Annahme der Führerschaft bewegt worden zu sein. „Ich habe jetzt den dunklen Kampf von dem, — was . . . . allzu irdisch mich zu euch herunterrief, und dem, was nur als reine Flamme in mir weht, ... auszufechten, und darin soll mich keine Hand . . . aufhalten." Wieviel komplizierter der Konflikt in dieser neuen Form ist, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die entscheidende Schlacht, in der Jephta als oberster Feldherr sein ganzes Können einzusetzen hat, noch bevorsteht und der F e l d h e r r gegen den V a t e r ausgespielt werden muß. In der folgenden Szene, in der es darum geht, den Ammoniterkönig um jeden Preis zum Frieden zu bewegen, wird der Höhepunkt des Dramas erreicht, nachdem die vorangegangene Verhandlungsszene das stärkste Spannungsmoment gebracht hatte und an dramatischer Steigerung kaum übertroffen werden konnte. Alles versucht Jephta, dem Feinde das Verbrechen des Krieges begreiflich zu machen, doch Ammon versteht ihn eben so wenig wie die eignen Leute. Der König will Sicherheiten, Provinzen; er macht alte Rechte geltend, und Jephta kommt so weit entgegen, daß seine empörte Umgebung einzugreifen versucht und Ammon die Sonderstellung des Feldherrn erkennen muß. Als Jephta merkt, daß er doch nur an ihm vorbei redet und der Gegner immer ablehnender wird, zwingt er, der Stolze, sich sogar zu einem Kniefall vor dem Manne, der das Schicksal zweier Völker in der Hand hält. „. . . . ich kniee vor dem Traum des Menschen hier, dem Gedanken, den die Schöpfung dachte, als sie die Menschheit schuf", erklärt er seinen Feldherrn, die diese Demütigung vor dem Feinde nicht dulden wollen. Als auch dieses letzte Mittel nichts ausrichtet, ist es mit der übermenschlichen Beherrschung Jephtas zu Ende. Langsam steigt der Zorn in ihm auf. „Ammon? Spürst du das unterird'sche Donnern nicht, ... ich bin ein Mensch

nur, nicht gegen Letztes Herr . . . . Geh, Ammon, geh! Dir ist gelungen, was nicht leicht war: Du hast die Schuld von meinem Volk mit größrer Schuld beglichen . . . morgen, Ammon — Ah! — Mein Volk kämpfte für die Macht, du standest auf, sagst du, um für das Recht zu kämpfen? Höre mich und werde blaß: ich werde gegen euch beide aufstehen und für das Lächeln der Menschheit kämpfen." — Mit diesem Höhepunkt schließt der 2. Akt.

3. Akt. Nachdem der Versöhnungsversuch gescheitert ist, treibt die Handlung rasch dem Ende zu. Die Schlacht ist im Gange und steht schlecht für Israel. Immer mehr Verwundete und Erschöpfte sammeln sich am Rande des Schlachtfeldes und berichten von der zunehmenden Verwirrung. Man schiebt Jephta die Schuld zu. Er „zögerte die Schlacht bis zu dem letzten Augenblicke hin: nun schütten uns die Folgen seiner Menschenliebe in Wolkenbrüchen Blut auf unsre Scheitel". Jephta selbst wird durch das grausame Menschenmorden wieder zu Grübeleien über den Sinn des Ganzen angeregt. Der Ausgang der Schlacht ist ihm im Augenblick nebensächlich. Alles möchte er hingeben, wenn er nur eine einzige Antwort auf all seine Fragen von seinem Gotte erbetteln könnte. „Nimm mich hin", fleht er den schweigenden Jehova an, reisse von mir, was irdisch ist, . . nur führe mich über Untergang oder Sieg in das Innere deines Angesichts und Lichts". Es ist, als ob Jephta in dem plötzlichen Geschrei auf dem Schlachtfelde, wo man in der größten Bedrängnis nach dem Führer ruft, eine Antwort Gottes herauszuhören scheint. Mit dem Ruf: „Ich komme!" stürzt er sich in das schlimmste Gewühl und vollbringt das Unmögliche. Seine Begeisterung wirkt so anfeuernd, daß alles davon mitgerissen wird und in letzter Minute eine Wendung in der Kampflage eintritt, die den Sieg bringt. Der Uebergang von Verzweiflung und Resignation im Heer zu taumelnder Siegesfreude ist geschickt und überzeugend dargestellt und die Schlacht selbst in allen Greueln trotz der Tendenz so maßvoll gehalten, daß das künstlerische Moment nicht zu leiden brauchte. Der einzige, der bei dem Worte: „Sieg" zusammenzuckt und „Esther" ruft, ist Saul, nachdem er eben noch in der Enttäuschung über die drohende Niederlage mit bitterem Hohn über Gott und Ewigkeit philosophiert hatte. Er kennt den Feldherrn zu genau,

um zu zweifeln, ob das Gelübde in Kraft treten wird oder nicht. Jephta hat den Feind vernichtet, weil ihm keine andere Wahl geblieben ist. Trotzdem empfindet er den Sieg und seinen Anteil daran als Uebermaß von Schuld, und schon deshalb wird er sein Opfer bringen. Wie die Lady Macbeth kann er nicht genug Wasser bekommen, um das Blut von den Händen zu waschen. Mit grausamer Selbstverspottung erinnert er selber an seine Tochter und enthüllt zum ersten Mal den innersten Beweggrund zu seinem Gelübde. „Ich habe . . mir selbst und euch zum Opfer versprochen, was mir . . das Liebste ist . . — weil dieses Liebste mich zu sehr in Herz und Seele band und größerm Dienst entfremdete". Daß ihm „dieses Liebste" bei der Ausführung seiner großen Aufgabe hemmend im Wege steht, fühlt Jephta als seine schwerste Schuld. Schuldig wurde er schon, als er sich vor dem Hasse seines Volkes in die Berge flüchtete. Es ist verständlich, daß die Enttäuschung einen Menschen, ähnlich wie Ibsens Brand, aus den Niederungen der Menschen forttreibt, und er in der reinen Luft und Einsamkeit der Bergeshöhen sich auf sich selbst zurückziehen und Gott in einer reineren Offenbarung für sich allein erleben will. Doch es bleibt die Frage, ob der Mensch nicht gerade dann, wenn er sich von den Mitmenschen zu lösen beginnt und die gottgewollte Gemeinschaft verläßt, eine schwere Schuld auf sich lädt und sich dadurch von Gott entfernt, anstatt ihm näherzukommen. Eine zweite Schuld erblickt Jephta darin, daß er, wenn auch in edelster Absicht und nach allen erdenklichen Bemühungen um den Frieden, an dem Völkermorden teilgenommen hat. Am schwersten aber hat er seiner Meinung nach dadurch gesündigt, daß er im Ringen um Gott und um die höchsten Menschheitsideale nicht fähig war, über sein persönliches Leben hinauszugelangen und sich innerlich — nicht äußerlich durch die Opferung — von seinem Kinde so weit zu entfernen, daß diese Liebe ihn nicht mehr „größerm Dienst entfremdete". „Ich liebe dich zu sehr", hat er ja seiner Tochter gestanden und Gott angefleht, alles Irdische von ihm zu reißen, um ihn dafür in das Innere seines „Angesichts und Lichts" zu führen, und Gott fragt ihn vor der Schlacht eindringlich genug, ob er sich „ganz von allem, was" ihm „teuer ist, entfernt" habe. Es geht hier um die letzten Fragen der Religion, nämlich darum,

ob der Mensch, der seinen Sinn auf das Letzte, Große gerichtet hat, die Kraft aufbringen kann, sich dauernd von allem, was ihn irdisch bindet, innerlich frei und für das Göttliche geöffnet zu halten, eine Haltung, die sich schon dadurch belohnt, daß ein solcher Mensch an keinem irdischen Verlust zerbrechen kann. Daß Gott das unmenschliche Opfer annimmt, sieht Jephta als Strafe dafür an, daß er, der sein Volk seelisch retten und zum wahren Menschentum führen wollte, sich selber nicht zu der dazu erforderlichen Vollkommenheit durchgerungen hat. Der Gedanke daran wirkt quälend in ihm fort, sodaß auch der Schluß des Dramas nicht harmonisch ausklingt. Das Volk aber ist für die hohen Gedanken der übermenschlichen Persönlichkeit des Feldherrn noch nicht reif. Es weiß zwar, daß Jephta durch den Tod seines geliebten Kindes tiefer getroffen wird als das schuldlose Opfer selbst und ahnt, daß in der leiblichen Opferung eine neue Schuld liegt, unter deren Erkenntnis der „Schwerzerbrechliche" später vielleicht einmal zusammenbrechen wird; doch es hat für die hohen Ziele des großen Mannes in ihrer Mitte nur wenig Verständnis. Die Unnatur und Härte, die in der Kindestötung liegt, ist mit schuld daran, daß das Problem der Selbstaufopferung für die Erlösung der anderen nicht ganz gelöst wird. Doch es kam dem Dichter hier im Drama nur auf die Durchführung der Idee an, die Boetticher aus dem starken Charakter Jephtas in seiner menschlichen Größe und Ungebrochenheit glaubhaft entwickelt hat. Die Person des Helden ist aus einem Guß, und um ihn herum gruppieren sich die anderen in ebenso scharfer Zeichnung. Warum Boetticher aber nach dem wirkungsvollen Abschluß des 3. Aktes noch einen kurzen 4. Aufzug anhängt, wird nicht ganz deutlich. Die Handlung steigt hier noch einmal zu einer gewissen Höhe an, als Jephta gegen das rebellische Volk und seine eigenen Wünsche ankämpfen muß, um seiner eben aus den Bergen heimgekehrten Tochter durch die zwingende Macht seiner Persönlichkeit den Weg zum Opferaltar, den man ihr versperren will, freizumachen. Zum letzten Male sucht Jephta dem Volke klar zu machen, was es heißt, Mensch zu sein, dann ruft er, als man ihn endlich allein gelassen hat, von der Treppe des Richterpalastes aus seinem Gott zu: „Bist du's zufrieden, Schöpfer aller Dinge?! So bleiche meine

Haare weiß zu deinem Tand — ich bin ein Mensch!! die Menschheit sei gelobt."

c) Ernst Lissauer.

Denselben Gedanken der Völkerversöhnung und Menschenliebe handelt zehn Jahre später Ernst Lissauer in seinem dreiaktigen Drama *„Das Weib des Jephta"*[17]) ab, das zum ersten Mal am 12. 10. 1928 in Halle an der Saale aufgeführt wurde und einen beachtenswerten Erfolg errang[18]). Der Expressionismus ist nun längst überwunden und hat der neuen Sachlichkeit das Feld geräumt. Für die Ueberbetonung von Gefühl und rein Seelischem tritt wieder das klare Denken ein. Einen Nachteil brauchte das für die dramatische Dichtung nicht zu bedeuten, im Gegenteil! Je mehr sich der Dramatiker dem wirklichen Leben nähert, dem der Expressionismus bewußt ferngerückt war, umso stärker wird die Wirkung sein. Besonders dem äußeren Gerüst des Dramas kommt die logische Einstellung und Sachlichkeit der neuen Zeit mehr zugute, da sie zur Knappheit und Prägnanz führt, während das gefühlsbetonte Element im Expressionismus zur lyrischen Breite neigte, die sich selbst in dem verhältnismäßig straff gebauten Drama Boettichers bemerkbar macht. Beim expressionistischen Dichter muß man fast immer lyrische Monologe in Kauf nehmen, die man sich in einer Tragödie heutzutage nur dann gefallen läßt, wenn sie von so ausgesprochener Schönheit und Tiefe sind wie der Gebetsmonolog zu Beginn des 1. Aktes in Boettichers „Jephta", eine der schönsten Stellen im ganzen Drama. Lissauers Werk aber wirkt gerade durch die Gedrängtheit der Sprache und das rasche, durch kein Episodenwerk oder durch zu viel Nebenpersonen gestörte Ansteigen der Handlung zum Höhepunkt hin. Was nicht unbedingt nötig war, ist gestrichen, so der Aufenthalt in Tob, die Berufung Jephtas zum Führer, die Verhandlung mit den Ammonitern und die Beweinung der Jungfrauschaft. Die Begegnungsszene,

---

[17]) Verlag Oesterheld & Co., Berlin 1928; über den Dichter vgl. Guido K. Brand, Ernst Lissauer, Stuttgart und Berlin 1923.

[18]) Oberammergau hat im Februar 1932 das Drama von Lissauer für das Uebungstheater der Gemeinde auf den Spielplan gesetzt und gibt damit zum ersten Male einem Dichter der Gegenwart Gehör.

in den früheren Dramen meistens der Höhepunkt des Dramas, ist als erregendes Moment an den Schluß des 1. Aufzuges gelegt, während die Höhe bei der neuen Problemstellung in dem Kampfe gegen diejenigen Kräfte liegen mußte, die den Gedanken der Menschlichkeit und des Friedens vertreten, in diesem Falle die Gattin des Feldherrn und das Volk.

Der Titel sagt schon, daß in diesem Drama Jephtas Frau die Trägerin der Handlung sei. Die Notwendigkeit, die Tochter Jephtas in ihrer passiven Haltung zu lassen, brachte Lissauer auf den Gedanken, das Mädchen als fünfjähriges Kind einzuführen und damit glaubhaft aus der Handlung auszuschalten. Dafür aber nimmt er die Gattin des Feldherrn aus den früheren Jephtadramen wieder auf und schafft in ihr eine dem Gatten völlig ebenbürtige Gegenspielerin. Schon der 1. Akt läßt erkennen, daß der Kampf mit dieser Gegnerin nicht leicht sein wird. An ihre Gelassenheit und Ruhe klammern sich die durch Zeichen geängstigten Frauen ihrer Umgebung an, und selbst als die Schlacht tatsächlich immer näher heranzukommen scheint, behält Lea ihre Ruhe und läßt überlegt und gelassen Anordnungen zur Flucht ergehen. Als mit der Begegnungsszene die Katastrophe über ihr Haus hereinbricht, die sie einen kurzen Augenblick in Schmerz erstarren läßt, hat sie sofort ihre geradezu männliche Entschlußkraft wieder, rafft ihr Kind auf und flieht mit ihm in die Berge. Hier bietet sie dem Gatten, als dieser sie nach langem, vergeblichen Suchen findet, einen entschiedenen Widerstand. Was bedeutet ihr die Not des Volkes, ja was bedeutet ihr Gott, wenn er den Kindesmord verlangt. Sie weiß nur eins: das Kind, das sie zum Leben geboren hat, darf nicht sterben. Selbst gegen die große Liebe, die sie an den Gatten bindet, und die zuweilen eine bei dieser starken Frau fast fremd anmutende Weichheit auslöst, scheint sie sich zu wehren. Sie kämpft aus dem einfach menschlichen Gefühl der Mutterliebe heraus einen erbitterten Kampf gegen den Gatten, der als Mensch und Vater ihr Leid versteht und teilt, als Richter aber dem schicksalhaften Zwange folgen und das Gesetz erfüllen muß. „Gewaltiges Müssen hängt über mir . . . Gesetz hängt über mir . . . ich kann nicht anders — wir gehen alle unterm Schwerte". „Recht — Unrecht — Recht — es wogt wirr durcheinander" in dieser ganz mit

dramatischem Leben erfüllten Szene. Nachdem man Lea das Kind schließlich doch genommen hat, scheint es, als sei ihre Kraft gebrochen. Halb von Sinnen sucht sie die durch Mohnsaft betäubte und sanft hinübergeschlummerte Miriam in allen Räumen des Hauses. „Gehen muß sie , . . immer gehen", ohne Rast und ohne auf ihre Umgebung zu achten. Dann aber, als Jephta aus einem neuen Feldzuge siegreich zurückkehrt, ist die alte Tatkraft erwacht. Während das Volk dem großen Manne huldigt, der sein Kind geopfert hat, um das Vaterland zu erretten, tritt Lea unbemerkt vor den Richterstuhl Jephtas und schleudert in die Festversammlung das Wort: „Ich — klage — an!" Liebe zum Gatten im Herzen, klagt die Frau den Richter des Mordes an. Mit diesem Augenblick erst beginnt der eigentliche Kampf, gegen den die Szene in den Felsen nur ein Vorspiel gewesen ist. Lea spricht in diesem scharf zugespitzten 3. Akt, der den Höhepunkt bringt, nicht mehr als Mutter für ihr Kind. Als das Volk ihre furchtbare Anklage entsetzt zurückweist und ihr entgegenhält: „Wir opferten alle . . ., mir fielen Gatte und Bruder . . ., der Vater . . .", erweitert sie die Klage und spricht im Namen aller Mütter, aller Menschen überhaupt, der Lebenden, der Toten, der Kriegsopfer und Verstümmelten, der Ungeborenen und der Zukünftigen und fragt nach dem Gesetz, das von der Mutter das Kind zu fordern berechtigt ist. Die Frau kämpft hier für das Lebensrecht des Einzelnen und läßt keine außerpersönlichen Schranken gelten, während Jephta auch Gott und dem Vaterland gegenüber Verpflichtungen fühlt. Alle ethischen Fragen der Gegenwart werden in dieser Verhandlung angeschnitten, und die ganze Gemeinde greift in den Kampf ein, sich für oder gegen Lea entscheidend. Wie bei Hebbel geht es auch hier um die Auseinandersetzung zwischen Individuum und Staat, und scheinbar muß auch hier der Einzelne der Allgemeinheit weichen. Als Jephta sieht, wie das Volk sich in zwei Lager teilt und der Zwiespalt in der Gemeinde verhängnisvoll zu werden beginnt, nimmt er die ganze Schuld, „das ungeheure Unrecht der Welt", in hochherziger Weise auf sich. Sein Weib jedoch weiß, was für eine Bürde Jephta sich damit aufgeladen hat und macht in plötzlichem Entschluß einen Versuch, den geliebten Mann, „des ungeheuren Weltenunrechts ungeheuren Träger", durch einen

Dolchstoß „von Amt — von Volk — von Sein“ zu lösen. Als ihr dies mißlingt und der Richter sie gegen den Willen des Volkes von dem versuchten Morde freispricht, bleibt ihr nichts mehr übrig, als den Dolch gegen sich selbst zu kehren. Sie hat die Werte, die in der Bindung an Staat und Volk liegen, verworfen und damit das Leben selbst, das nun einmal ohne diese Bindungen nicht möglich ist, verwirkt. Gelöst ist das Problem damit nicht und konnte auch nicht versucht werden, wenn der Dichter nicht Partei werden wollte. Beide Parteien haben von ihrem Standpunkt aus Recht, und die lange, erschütternde Selbsterforschung Jephtas kurz vor dem Schluß läßt die Kompliziertheit der Fragen erst ganz erkennen. Zu dem Tode seines Kindes, an dem Jephta sich immer schuldig fühlen wird, auch wenn er nur unter dem Zwange des Gesetzes gehandelt hat, kommt nun noch der Tod seines geliebten Weibes und die Qual, dieses schuldbeladene Leben weiterführen zu müssen. Er wird das Schicksal tragen und fühlt die Kraft, den Lebenskampf weiter zu führen, seit der Hohepriester ihn belehrt hat, daß Gott von ihm besondere Opfer fordert. „Andere s t e r b e n für ihr Volk — du mußt l e b e n, das ist dein Opfer“. Er ist eine ähnlich starke Persönlichkeit wie der Jephta in Boettichers Drama und ebenso aus einem Guß. Gerade deswegen aber erscheint es nicht ganz glaubhaft, daß dieser große Mann, der die Rettung des Vaterlandes über das Glück seiner Familie stellt, beim Schwur an seinen Hund gedacht, oder doch wenigstens, wie er selber sagt, gehofft haben soll, die Gottheit möge ihm kein allzu schweres Opfer auferlegen. Mag ihm der Hund auch viel bedeuten, wie es bei Ruh, der dasselbe Motiv verwendet, besonders betont wird, — im Hinblick auf die große Not seines Volkes, die ihm das Gelübde erpreßte, erscheint ein Tier als Einsatz doch etwas gering und eines Mannes wie Jephta es ist, nicht würdig. Ausführen mußte aber Jephta das Opfer in seiner schweren Form; dazu trieb ihn nicht nur der Richter in ihm, dem die Einlösung eines Eides heilig sein mußte, sondern die gebieterische Forderung des Volkes, das in abergläubischer Furcht der Verzögerung der Opferung die Schuld an dem erneuten Einfall des Feindes zuschob. Bei Boetticher war es gerade das Volk, das gegen das Opfer ankämpfen wollte, sodaß die Frage auftauchen konnte, ob Jephtas unerbittliches

Festhalten an dem Gelübde nicht einem zwar ethischen, aber doch maßlosen Egoismus, einem eigensinnigen Phantom entsprang. Als Mensch und Vater hat bei Lissauer Jephta bis zum letzten Augenblick gehofft und gezögert, als Richter aber ließ er Frau und Kind durch Häscher alle Tage von neuem in den Bergen suchen, um jedesmal aufzuatmen, wenn das Suchen vergeblich war. Dieser Kampf zwischen Vaterliebe und religiös geheiligter Vaterlandsliebe und Pflicht ist in Lissauers Drama psychologisch aufs feinste entwickelt und die Tragik dadurch erhöht, daß durch die Anklage der eigenen Gattin vor den Schranken des Gerichts die letzten Fragen und Zweifel aus dem Innern hervorgeholt werden und „der Dinge Widerstreit" zur unauflöslichen Verwirrung führt. Leid und Kampf, Trauer um gefallene Angehörige, Zwiespalt im Volke und Not — diese traurigen Zeichen unserer Gegenwart hat der Dichter in die alttestamentliche Erzählung umgegossen und aus dem Jephtastoff ein wirkliches Kunstwerk geformt. Wenn man sich auch bei Lissauer erst an den eigenwilligen Stil gewöhnen muß, so trägt doch diese starke Sprache in ihrer Symbolkraft und Tiefe mit dazu bei, das Werk zu einer Tragödie zu machen, wie sie in der Geschichte des Jephtastoffes — mit Ausnahme Boettichers — einzig dasteht.

Nachdem Ferdinand Ruh das Problem von der menschlich-sinnlichen, Boetticher von der geistig-seelischen und Lissauer mehr von der intellektuell-geistigen Seite her betrachtet hat und drei völlig verschieden gestaltete, aber in Bezug auf Tiefe der Problemstellung, Feinheit in Charakterzeichnung und Sprache und Sicherheit der Dramenführung fast gleichwertige Tragödien entstanden sind, hat der Jephtastoff seinen Höhepunkt erreicht. Es bleibt abzuwarten, ob die Ergiebigkeit des Stoffes einmal einen unserer ersten Dramatiker verlocken wird, dem schon nach allen Seiten hin ausgeschöpften Jephtathema doch noch eine neue Seite abzugewinnen.

XII. Zusammenfassung und Schluss.

Der Weg des Jephtastoffes führte von der Praefiguration der Bilderhandschriften des Mittelalters über bloße Stofflichkeit bei Hans Sachs zur Lehrhaftigkeit der Schuldramatik, um hier in Buchanans Werk durch Anschluß an die griechische Tragödie einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung

des deutschen Dramas auszuüben. Im Drama der Gegenreformation erfährt der Stoff durch religiös-ethische Vertiefung, Verfeinerung in der Charakterzeichnung und phantasiereiche Ausschmückung eine wesentliche Bereicherung und wird dann von Hauptvertretern des Barock durch Herausstellung der Frau und Betonung des Todeserlebnisses zum ersten Mal rein lyrisch betrachtet. Nachdem Christian Weise ihn auf die Ebene des Komischen und Profanen gezogen hat, erreicht er nach diesem Absinken im Oratorium des 18. Jahrhunderts eine neue Höhe, als Händel ihn durch die Lösung im Sinne des Naziräates vermenschlicht und in gehaltlicher Hinsicht tiefer ausschöpft. Das Streben nach Humanität wird von der klassizistischen Dichtung festgehalten und in der Empfindsamkeit mit leise auftauchenden pazifistischen Grundgedanken durchsetzt, nachdem in der Aufklärung die moralische Tendenz das Uebergewicht erhalten hatte. Ein ganz anderes Gesicht erhält der Jephtastoff in der Romantik, die ihn symbolisch faßt und außerdem zu einer Art Schicksalstragödie formt. Auf dem Wege über die Epigonendichtung des 19. Jahrhunderts erreicht der Stoff im 20. Jahrhundert seinen Höhepunkt, indem er sich teilweise von der Bibeltradition freimacht, das Problem durch Auswertung im pazifistisch-sozialen Sinne und Betonung der rein menschlichen Seite umstellt und mit Hilfe schärfster Seelenanalysen, feiner Charakterentwicklung und geschickter Dramentechnik auf ein hohes künstlerisches Niveau gehoben wird.

Ein klareres Bild der Entwicklung des Jephtastoffes würde sich ergeben, wenn das Ausland mit in die Betrachtung gezogen werden könnte, vor allem England, wo der biblische Bericht besonders in alten Balladen fortlebt und scheinbar noch häufiger als bei uns in Dichtung, Musik, Malerei und bildender Kunst seinen künstlerischen Niederschlag gefunden hat.

Literaturverzeichnis.

Außer den Literaturgeschichten v. Scherer, Wackernagel, Creizenach usw. sind häufiger benutzt worden:

Allgemeine Deutsche Biographie (A.D.B.).

Bahlmann, Paul: Die lat. Dramen von Wimphelings „Stylpho" bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Münster i. W. 1893.

Baumgartner, Walter: „Iephtas Gelübde", Archiv für Religionswissenschaft 1915.

Brümmer, Franz: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1913[6].

Duhr, Bernh.: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Berlin 1907—13.

Gerlach, Kurt: Der Simsonstoff im deutschen Drama, Germanische Studien 78, Berlin 1929.

Goedeke, Karl: Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Auflage, Dresden 1884 ff.

Goldziher, Ignaz: Der Mythos bei den Hebräern, Leipzig 1876.

Grethlein: Allgemeiner deutscher Theaterkatalog I (bis 1894) 1904.

Franke, O.: Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland, Weimar 1877.

Holstein, Hugo: Die Reformation im Spiegel der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts, Halle 1886. (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, 14/15).

Jellinek, Artur L.: Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte, 1903.

Jöcher, Johann Gottl.: Allgemeines Gelehrten-Lexikon, Leipzig 1750.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literaturlexikon, Halle 1927 ff.

Köster, A.: Die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts, Halle 1920.

Kretzschmar, Hermann: Geschichte der Oper, Leipzig 1919.

Krüger, Hermann Anders: Deutsches Literaturlexikon, München 1914.

Laserstein, Käte: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben v. Franz Muncker, Weimar 1926.
Lipowski, Felix: Geschichte der Jesuiten in Bayern, 1816.
Pohl, Josef: Eine Uebersetzung von Buchanans Tragödie „Jephthes" aus Deutsch-Böhmen, Prager Deutsche Studien 9, Untersuchungen und Quellen zur germ. und rom. Philologie, Prag 1908.
Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von P. Merker und W. Stammler, Berlin 1925 ff.
Rehm, Walther: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Halle 1928.
Riemann, Hugo: Opernhandbuch, Leipzig 1886.
Riemann, Hugo: Musiklexikon, 7. Aufl. Leipzig 1909.
Scheid, N., S. J., J. Balde als Dramatiker, Hist.-polit. Blätter, München 1904.
Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.
Schmidt, Exped.: Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas, Berlin 1903.
Schneider, Max: Deutsches Titelbuch, Berlin 1927.
Spengler, F.: Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts, Innsbruck 1888.
Stachel, Paul: Seneca u. das deutsche Renaissancedrama, Berlin 1907.
Stammler, Wolfgang: Von der Mystik zum Barock, Stuttgart 1927.
Weber, Toni: Die Praefigurationen im geistlichen Drama Deutschlands, Diss. Marburg 1919.
Weller, Emil: Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, Serapeum, 24—27, Leipzig 1864 ff.
Weller, Emil: Annalen der poetischen Nat.-Lit. der Deutschen im 16. und 17. Jahrhundert II, Freiburg 1864.
Wetzer u. Welte's Kirchenlexikon der Encyklopädie der kathol. Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, Freiburg i. Br. 1889².
Zapletal, Vincenz: Das Buch der Richter, Münster i.W. 1923.

Lebenslauf.

Am 8. Februar 1901 zu Königshütte OS. als Tochter des Betriebsingenieurs Max Porwig geboren, besuchte ich von Ostern 1907 an das städtische Lyzeum zu Königshütte, das ich Ostern 1917 mit dem Reifezeugnis verließ. Im Sommer 1919 wurde ich in das städtische Oberlyzeum zu Kattowitz OS. aufgenommen und bestand dort Ostern 1922 die Reifeprüfung und Ostern 1923 die Lehramtsprüfung. Von September 1923 an unterrichtete ich ein Jahr lang an der höheren Privatschule zu Janowiec (Deutscher Schulverein Posen) und wurde darauf im Herbst 1924 an der Breslauer Universität zum Studium der neueren Philologie eingeschrieben. Hier studierte ich, mit Ausnahme des Sommersemesters 1925, das ich in Freiburg i. B. verbrachte, Deutsch, Englisch und Erdkunde und erwarb am 25. 2. 1928 auf Grund einer Ergänzungsprüfung in Latein und Mathematik die Reife einer realgymnasialen Studienanstalt. Im November 1931 beschloß ich mein Studium mit dem philologischen Staatsexamen, nachdem ich im Juli 1930 an der Breslauer Universität das Doktorexamen bestanden hatte.

Allen meinen verehrten Lehrern spreche ich meinen ehrerbietigsten Dank aus. Mein ganz besonderer Dank gebührt Herrn Prof. Dr. Merker für die jahrelange, liebenswürdige Förderung im Studium und die Anregung zu der vorliegenden Arbeit.

Johanna Porwig.